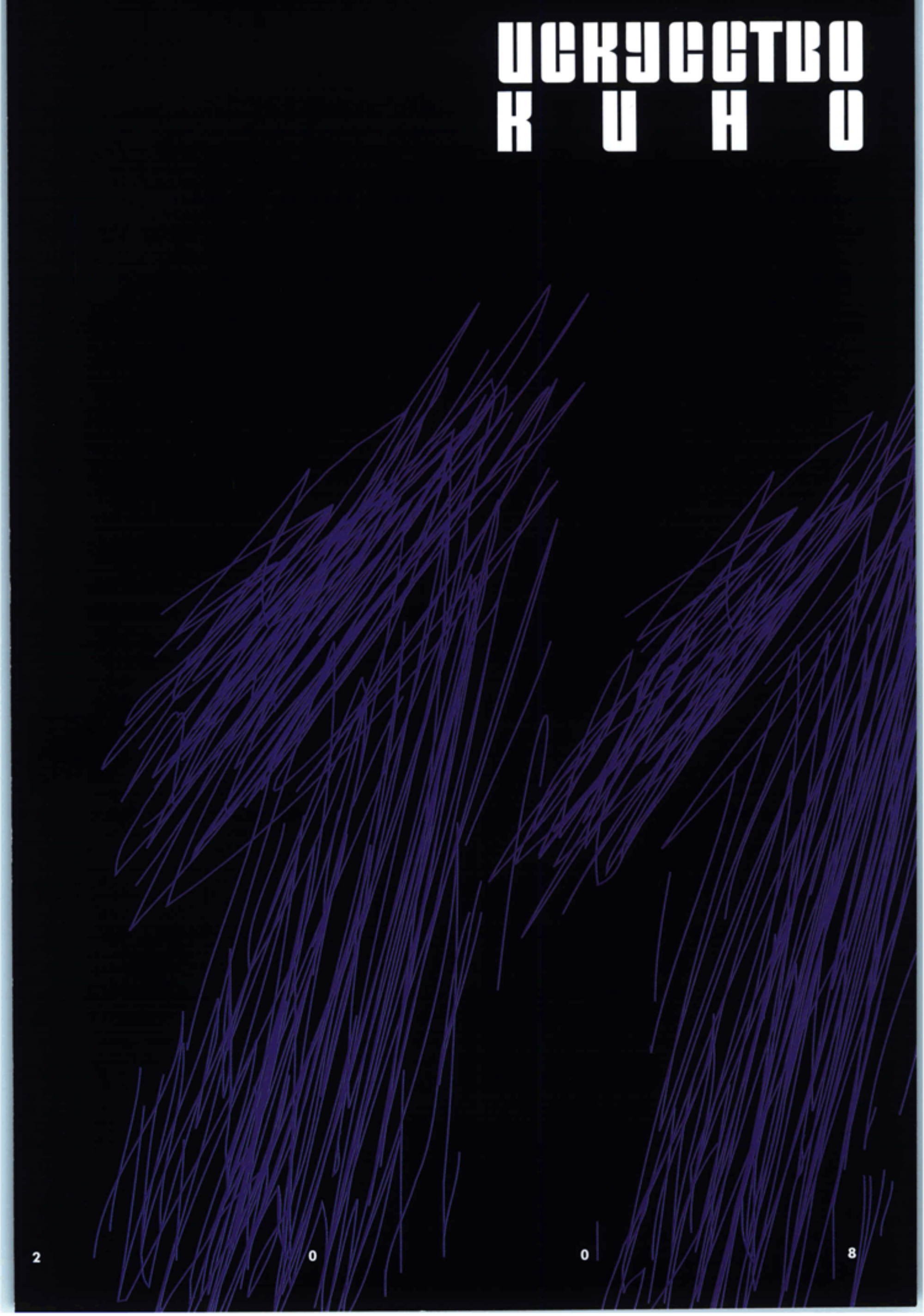
ИСКУССТВО КИНО



2008

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

Г Р У П П А К О М П А Н И Й G P

представляет

НЕПРОЩЕННЫЕ

Татьяна ВАСИЛЬЕВА, Евгений ПРОНИН, Михаил БАБИЧЕВ, Константин СОЛОВЬЕВ, Александр ДЕМИДОВ,
Ксения БУРАВСКАЯ, Константин ДЕМИДОВ, Олег ДОЛИН

В ненормативном дебюте **Клима ШИПЕНКО**

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет

Два цвета страсти

Смотрите на **Первом**

ПЕРВАЯ
ВИДЕОКОМПАНИЯ

❑СТО ЛЕТ ПОСЛЕ ДЕТСТВА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС НЕПРЕРЫВЕН. В ТОМ И СУТЬ ЕГО *ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ* **❑ВЕНЕЦИЯ-2008: ФЕСТИВАЛИ ПРОХОДЯТ, ПРИЗЫ ОСТАЮТСЯ НО ФИЛЬМЫ, «НЕ УВИДЕННЫЕ» ЖЮРИ, НЕ СТАНОВЯТСЯ ХУЖЕ ОТ СЕЗОННОЙ ЛОТЕРЕИ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑«АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА»: ОБ ОДЕРЖИМОСТИ ИСКУССТВОМ ЭТО ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ И РАСПАДА КАЖДОЙ ИЗ МНОЖЕСТВЕННЫХ ЛИЧНОСТЕЙ ТАКЭСИ КИТАНО** *КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ* **❑«НЕБЕСНЫЕ ТИХОХОДЫ»: КОМПЬЮТЕРНАЯ ИГРА, БУДДИЗМ, НИЦШЕ... УТОПИЯ ОСИИ РИСУЕТ ОСЛЕПИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНЫЙ МИР, В КОТОРОМ БОГИ МОЛОДЫ** *ОЛЕГ ЗИНЦОВ* **❑«РЫБКА ПОНЬО»: ЦИВИЛИЗОВАННЫЙ МИР ОХВАТЫВАЕТ МИЯДЗАКИМАНИЯ МИЯДЗАКИ ДЕМОНСТРИРУЕТ НА ЭКРАНЕ НОВОЕ СОТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА...** *АНТОН ДОЛИН* **❑АМЕРИКАНСКИЙ «ГРУЗ 200»: ФИЗИОЛОГИЯ ВОЙНЫ ОТМЕНЯЕТ ПОБЕДУ БИГЕЛОУ ПРЕДЛАГАЕТ ОТСТРАНЕННЫЙ И ДЕГУМАНИЗИРОВАННЫЙ ВЗГЛЯД НА ИРАКСКИЙ АПОКАЛИПСИС** *МАРИЯ БЕЙКЕР* **❑«БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ»: ГЕРМАН — СЧАСТЛИВЧИК И ПРАВИЛЬНЫЙ ВЕНЕЦИАНСКИЙ РЕЖИССЕР И ЭТА ПОБЕДА СТАЛА ПРИЗНАНИЕМ ЕГО «ШТУЧНОСТИ» В ЭПОХУ СТАНДАРТНОГО ИНДУСТРИАЛЬНОГО КИНО** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ* **❑МАНУЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА — ЛЕГЕНДА И ПАРАДОКС ВОЗРАСТ — ГЛАВНЫЙ СОЮЗНИК ОЛИВЕЙРЫ В ЗАГОВОРЕ ПРОТИВ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРАВИЛ** *АНТОН ДОЛИН* **❑НЕ О ЧЬЕЙ-ТО ЧУЖОЙ, А О СВОЕЙ СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ Я ХОЧУ СКАЗАТЬ, ЧТО НИКОМУ НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ СЛЕДУЕТ МЕНЯ КОПИРОВАТЬ** *ДЖОН КАССАВЕТЕС*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АЛЕКСАНДР ПОЗДНЯКОВ
Начало
«Стенька Разин» («Понизовая вольница»), режиссер Владимир Ромашков

8
ВЛАДИМИР РОМАШКОВ
За кулисами
Автобиография

14
От «фильмы» — к «продукту»
К 100-летию российского кинопроизводства. Анкета «ИК»: Александр Велединский, Владимир Дмитриев, Иван Дыховичный, Андрей Звягинцев, Павел Лунгин, Евгений Марголит, Майя Туровская

РЕПЕРТУАР

31
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Каждому свое кино
Венеция-2008

38
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Парадокс Китано
«Ахиллес и черепаха», режиссер Такэси Китано

41
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Ювенильное небо
«Небесные тихоходы», режиссер Мамору Осии

44
СТАС ТЫРКИН
Невидимки
«Гудбай, Соло», режиссер Рамин Бахрани

48
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Live
«Рейчел выходит замуж», режиссер Джонатан Демме
«Борец», режиссер Даррен Аронофски

52
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Маленький большой фильм
«Вегас: правдивая история», режиссер Амир Надери

56
АНТОН ДОЛИН
Превращение
«Рыбка Поньо», режиссер Хаяо Миядзаки

62
МАРИЯ БЕЙКЕР
На гребне войны
«Скрытая угроза» («Повелитель бури»), режиссер Кэтрин Бигелоу

65
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Космос как метафора
«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

И М Е Н А

69
АНТОН ДОЛИН
Суперстар
К столетию Мануэла ди Оливейры

81
ГЕОРГИЙ ДАРАХВЕЛИДЗЕ
Ландшафты сновидений
Реальная и воображаемая природа

Р А З Б О Р Ы

63
ОЛЕГ КОВАЛОВ
«Четвертый смысл»
«Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста

О П Ы Т

105
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Шаляпин и Мейерхольд в кино

П У Б Л И К А Ц И И

121
РЕЙ КАРНИ
Кассаветес о Кассаветесе
Фрагменты книги

139
ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ
Покаяние свидетеля
Мемуары сценариста и режиссера

Ч Т Е Н И Е

153
ИГОРЬ МИНАЕВ, ОЛЬГА МИХАЙЛОВА
Маяк
Сценарий

S U M M A R Y

175

Афиша фильма «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), 1908

15 октября 2008 года Россия отметила юбилей — столетие отечественного кинопроизводства. В течение всего года мы публиковали материалы, так или иначе связанные с этой датой: статьи, воспоминания, киноведческие исследования.

Рубрику «Здесь и теперь» в этом номере открывают статья Александра Позднякова о первом российском фильме «Стенька Разин» («Понизовая вольница») и автобиография первого российского кинорежиссера Владимира Ромашкова. Что ж, в России так случается: и в двадцать два года, как Александр Дранков, можно стать основоположником, и в сорок шесть, как Владимир Ромашков, — нечаянно первым (кинорежиссурой он больше не занимался).

Обращаясь к юбилею как к поводу поговорить о важных аспектах нашего кинематографа, актуальных для понимания его сегодняшнего состояния, мы попросили ведущих киноведов и режиссеров ответить на вопросы редакционной анкеты. Их ответы см. в подборке «От «фильмы» — к «продукту».

АЛЕКСАНДР ПОЗДНЯКОВ

Начало

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ФИЛЬМА И ЕЕ РЕЖИССЕР

Как известно, первый русский фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница») был снят летом 1908 года в окрестностях Петербурга и впервые показан на российских экранах 15 октября того же года — эту дату и принято считать днем рождения российского кино и кинопроизводства.

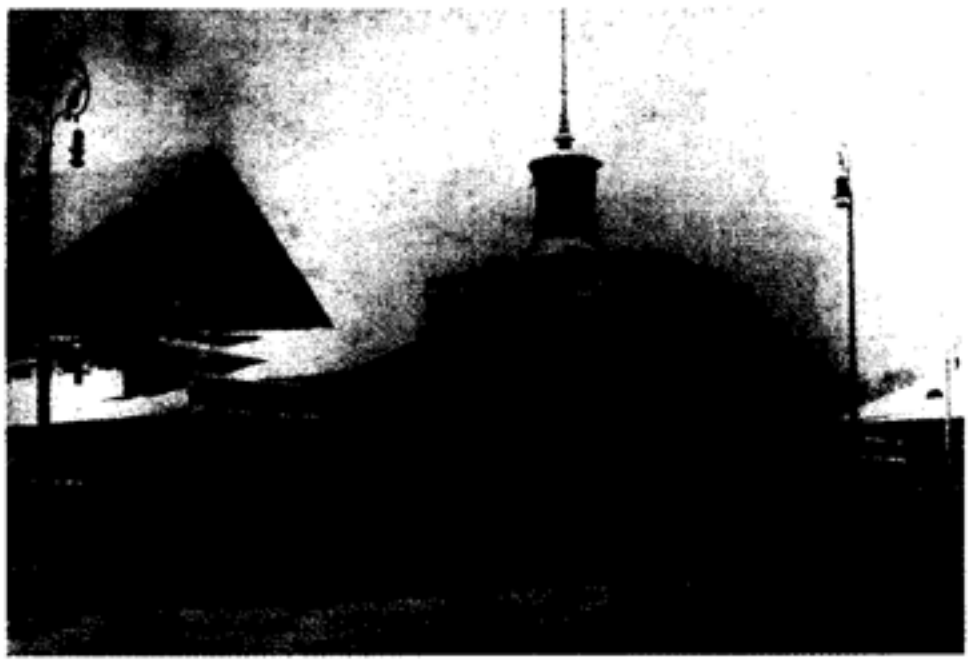
Продюсером (если говорить нынешним языком) «Стеньки Разина» был Александр Дранков (1886—1949) — человек-оркестр, энтузиаст синематографии, восторженный поклонник нового искусства[1]. А режиссер первой русской фильмы — Владимир Федорович Ромашков (1862—1939). Актер Народного дома в Петербурге, у которого к тому времени уже был опыт постановки пьес в столице и провинции (о чем сам он, правда, упоминал вскользь, видимо, не придавая большого значения тем постановкам), потомственный почетный гражданин, уполномоченный Императорского русского театрального общества, член Агентства Союза драматических и музыкальных писателей,

---

Александр Поздняков (р. 1952) — киновед, историк кино, автор и режиссер фильма «Свет в павильоне» (2007). Почетный кинематографист России. Президент Петербургской федерации кинопрессы. Работает на «Ленфильме» с 1982 года.

[1] О нем подробнее см.: Янгиров Р. Одиссея рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова. — «Искусство кино», 1995, № 1.

Дранков окончил свои дни в Сан-Франциско, найдя упокоение в городе мертвых Колма. Об этом см.: Поздняков А. Вечное пристанище Александра Дранкова. — «Киноведческие записки», 2001, № 50.



Электротеатр «Колизей», 1908

«Стенька Разин» ***(«Понизовая вольница»)***
Автор сценария **Василий Гончаров**
Режиссер **Владимир Ромашков**
Операторы **Александр Дранков, Николай Козловский**
Композитор (музыкальное сопровождение) **Михаил Ипполитов-Иванов**
В роли Степана Разина — **Евгений Петров-Краевский**
Ателье А.Дранкова
Россия
1908

В.Ф.Ромашков после революции играл в Театре музыкальной комедии, а в 1937 году вступил во вспомогательный состав Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина, где исполнял эпизодические роли. Скончался он 5 октября 1939 года в Ленинграде, вопреки более поздним слухам о том, что умер в блокаду.

В основу сценария (автор В.Гончаров) их короткой ленты положена знаменитая песня «Из-за острова на стрежень», написанная симбирским поэтом Дмитрием Садовниковым (1847—1883). Второе название «Стеньки Разина» — «Понизовая вольница» — можно истолковать как песнь казацкой анархии в понизовье, нижнем течении Волги, где в XVII веке лихие люди промышляли грабежами купеческих караванов и разорением городов. Когда-то острова лежали посреди Волги близ Симбирска, и струги казацкого атамана не раз выруливали из укромных бухт на стрежень — глубокое место волжского русла, где было самое быстрое течение.

15 октября 1908 года в московском театре «Аквариум» Путинцева, а также в Летнем театре состоялась премьера «синематографической пиесы» «Стенька Разин», то есть театрального спектакля с кинофрагментами — картинами (по «сценариусу» Василия Гончарова, он же автор «пиесы» «Понизовая вольница»). И почти одновременно в петербургском кинотеатре «Колизей» прошла премьера *фильма* «Стенька Разин», смонтированного А.Дранковым из этих кинофрагментов.

«Историческая былина» состояла из шести немых картин, снятых на озере Разлив в популярном тогда жанре «фильм д'ар», — с ряженой массовкой, клееными бородами, подчеркнутой артикуляцией. Семиминутную ленту (224 метра) Ателье А.Дранкова продавало за 120 рублей, ее раскрашенная копия («вираж») стоила на четыре рубля дороже. Проекция сопровождалась музыкой, специально сочиненной композитором Михаилом Ипполитовым-Ивановым.

«Вестник кинематографов» от 25 октября 1908 года сообщал: «Из новинок за прошлую неделю отметим картину «Стенька Разин». В техническом отношении она исполнена прекрасно. Видно, что г-н Дранков в совершенстве постиг дело

фотографирования, жаль только, что лента коротка — сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и флотилия лодок с разбойниками; очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу».

Электротеатр «Колизей», в котором состоялась петербургская премьера первого русского игрового фильма, открылся на Кронверкском проспекте, 11, между Конным и Дункиным переулками, напротив Александровского парка. На пустопорожнем месте, принадлежавшем Вере Яковлевне Ратьковой-Рожновой, был возведен деревянный кинотеатр по проекту замечательного петербургского архитектора Якова Гевирца (1879—1942). К сожалению, театр просуществовал всего один сезон. (Нынешний «Колизей» на Невском проспекте получил свое название только после Октябрьской революции.)

«Стенька Разин» демонстрировался во втором отделении короткометражных лент, которое начиналось мазуркой из оперы «Жизнь за царя».

«Картина эта до известной степени делает эру в истории русского кинематографического театра. В ней впервые наш кинематограф вступает на национальную почву, в ней впервые он дает роскошную и выдержанную в историческом колорите картину. Театр «Колизей» благодаря своему огромному экрану (самый большой в России) и прекрасной аранжировке смог блестяще поставить эту картину. Не останавливаясь ни перед какими затратами, он пригласил хор певчих, которым будут исполнены «Вниз по матушке по Волге» и «Из-за острова на стрежень», — писала газета «Сцена» 20 октября 1908 года.

Однако дела в «Колизее» шли не очень успешно — несмотря на фильмы про индейцев, комическую «Теща-шоффер» и «поющую» картину «Пикколодуэт». Вестибюль оказался тесноват. 1 ноября 1908 года «Вестник кинематографов» отмечал: «Театр «Колизей» по-прежнему собирает много публики, а так как фойэ не соответствует залу, то во время антрактов происходит совсем не желательная давка в швейцарской и у выходов. Вину за это следует отнести на строителей здания, так как «Колизей» занимает не случайное помещение, а специально построенный для него театр. Программа составлена довольно интересно, есть много хороших номеров, хотя есть и повторения».

Известный своими неоклассицистскими постройками Яков Гевирц решил свой кинотеатр в стилистике модерна. Кстати, через год, в сентябре 1909 года, здесь уже работал новый цирк под директорством И.Дукандера, получивший позднее название «Модерн» (построен по проекту гражданского инженера Н.Ф.Романченко), находился здесь и скетинг-ринк. В 1917—1918 годах в этом цирке проходили революционные митинги (выступал и Ленин), а в начале 1919 года деревянное здание пострадало от пожара и было разобрано на дрова. На этом месте в 1932 году возвели студенческое общежитие (архитектор Г.А.Симонов).

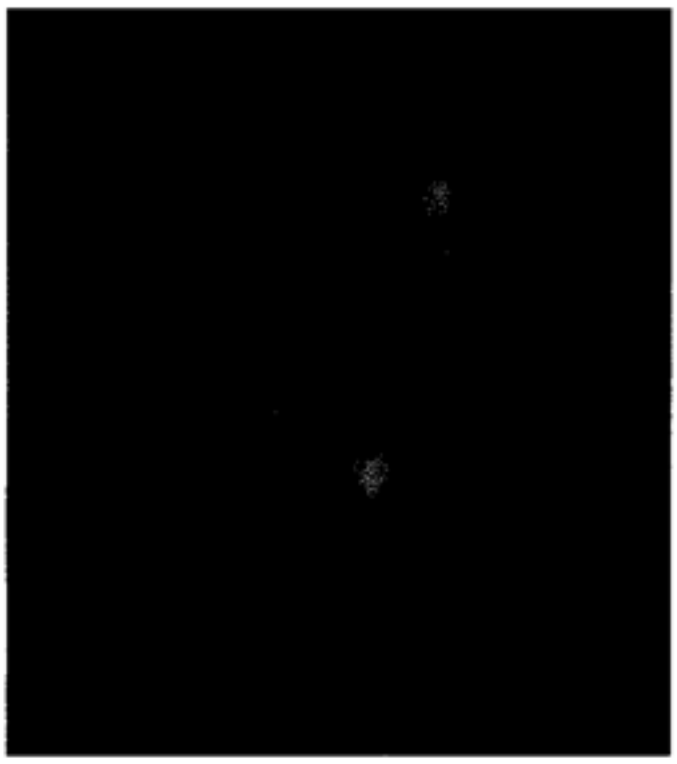
Жизнь театрального актера Владимира Ромашкова, вошедшего в историю отечественного кино как режиссер первого русского фильма, не блещет событиями. Все они уместились в короткой автобиографии, написанной в 1928 году. В записке, адресованной артисту Александринского театра Д.Х.Пашковскому (1879—1929) и приложенной к рукописи, неизвестный автор называет Ромашкова «тем черноземом, на котором вырастал русский театр и отменные мастера».

Оригинал публикуемой ниже автобиографии В.Ф.Ромашкова хранится в РГАЛИ (фонд 89, опись 2, № 118).

Благодарю Петра Багрова за ценные советы и замечания, а также Германа Гевирца за предоставленную фотографию электротеатра «Колизей».

ВЛАДИМИР РОМАШКОВ

За кулисами



Владимир Ромашков в фильме «А почему так?» («Бузотер»), 1929

Настоящая автобиография написана мною по случаю исполнившегося 50-тилетия первого выступления моего как ответственного актера, получающего твердое жалование и бенефис по договору с антрепренером.

Родился я в 1862 году 2 июля в городе Астрахани. Семья моя, по матери, вся артистическая: отец моей матери был трагик из крепостных Варнава Иванович Караулов. Я помню, как меня водили на его могилу, которая была без креста и находилась за кладбищем вне его ограды, вместе с самоубийцами, которые были лишены погребения, так как их церковь не признавала. Из чего я заключаю, что и дед мой как актер был также лишен христианского погребения, так как церковь того времени не признавала артистов христианами.

Мать моя Мария Варнавовна, его дочь, в 1860 году вышла замуж в городе Оренбурге, в сезон П.М.Медведева, за бывшего воспитанника Московского театрального училища Федора Назаровича Ромашкова, по сцене Рославского. Он вместе с Петром Михайловичем Медведевым бежал из Московского театрального училища. Я помню, как отец мне рассказывал, как они с П.М. украли с директорской кухни на рыболовный крючок через окно жареного гуся и, побоявшись показаться начальству, принуждены были бежать и долго скитаться по провинциям, и встретились в Оренбурге у П.М.Медведева (уже антрепренера), где мой отец женился на моей матери.

В 1862 году родители мои служили в Астрахани в сезон Петра Ивановича Новикова, где родился я. Рос я в женской уборной, и еще грудным ребенком меня выносили на сцену в разных пьесах: «Самозванец Лука», «Дитя» и др.

Спал я в уборной под столом вместе с моими маленькими братьями Григорием и Павлом Ромашковыми — впоследствии артистами Московского Большого императорского театра. Павел недавно умер, а Григорий и посейчас здравствует и живет в Москве. Как я, так и братья мои уже с детства играли на сцене, так как отец наш для своих бенефисов выбирал пьесы с детьми: «Испорченная жизнь», «Гувернер», «Бедность не порок», «Жизнь игрока», особенно у меня в памяти «Уголина, или Башня голода». В этой пьесе мы изображаем с отцом его же умирающих детей от голода, замурованных в башне. Я хорошо помню плач и стон публики во время этой сцены. Публика хорошо знала, что с героем пьесы умирали его собственные дети, это еще более заставляло публику страдать. Мы выходили кланяться, нам бросали на сцену цветы, деньги, конфеты. А раз я даже получил маленький медный самоварчик со всем чайным прибором и тут же, в уборной, я нагрел и поил чаем как посетителей, так и сослуживцев.

Отточием в квадратных скобках отмечены неразборчивые слова в оригинальном тексте. Незначительная редакторская правка не оговаривается.

В 5 и 8 лет я уже играл Петю в «Испорченной жизни», Егорушку в «Бедность не порок», Митьку в «Гувернере», карлицу в «Самоуправцах» и др.

Бенефисы моего отца были как-то особенно торжественны: заказывались визитные карточки. Отец облачался во фрак, меня наряжали особенно, по-праздничному, и мы ждали, когда приедет капельдинер с афишами: когда он приезжал, мы выходили и садились на того же извозчика, а капельдинер на козлы, держа под мышкой пачку афиш, и мы пускались объезжать город — это называлось поехать с «бенефисом», по богатым обывателям, которых знал только этот капельдинер.

У каждого подъезда мы останавливались, капельдинер звонил, и когда ему отворяли, он сообщал, что приехал артист Рославский с «бенефисом», вручал афишу, и мы ждали хозяина или хозяйку. Отец обыкновенно представлялся, говоря: «Позвольте представиться — артист Рославский, а это мой сын. Не могу ли вам предложить билет», — вынимал билетную книжку и тут же продавал билеты. За билеты платили настоящую стоимость, но иногда давали «приз», мы благодарили и ехали дальше. Мне это было так обидно и противно, что я с тех пор возненавидел всякие бенефисы с их подготовками, хлопотами и прочее, что в жизни своей взял не более 4-х бенефисов, и то по принуждению антрепренеров, которые доказывали, что отказом от бенефиса я приношу им убыток. И теперь я от всей души приветствую отмену таковых.

Как я, так и мои братья буквально нигде не учились. Краткое пребывание в городе, постоянные переезды с места на место, перерывы спектаклей постом, траур по императорским фамилиям, все это держало нашу семью в постоянной нужде, и мои родители не имели возможности отдавать нас учиться наукам. Братья же мои по контракту отданы были на 5 лет в полную крепостную зависимость в оркестр, игравший тогда в провинции «Отто Гох». Оркестр этот любила публика за антрактные номера, так как программа всегда подбиралась настолько интересная для публики, что она почти никогда не покидала партера, и музыкальные номера в ней всегда подбирались вполне отвечающие характеру пьесы, исполняемой на сцене.

Мы должны были все трое поступить в этот оркестр, но меня забраковали, а произошло это так: когда мы предстали перед светлыми очами самого Иогана Гох, он покуривал трубку, осмотрел нас и, обращаясь к моему брату, спросил: «Как тэбэ зовут?». Тот ответил: «Павел». «Нэт, тэбэ будут звать Оскар». Брат молчал. «А тэбэ?» — «Григорий». «Нэт, тэбэ Эвальд». Тот тоже смолчал. «Ну а тэбэ?» «Владимир», — ответил я. «Нэт, ты будешь Рейнгольд». Пауза. Уничтожающий взгляд. Общий ужас. Членораздельно: «Ты будешь Рейнгольд». То же с моей стороны: «Нет, я буду Владимир». «Пошел вон, русский свинья. Форт доннер вэтэр». И меня выгнали, а братья остались, а я возвратился домой на отцовские хлеба к великому сожалению моих родителей.

Это было в Минске, из этого оркестра мои братья вышли настоящими музыкантами, несмотря на то что ни один из них не получил общего образования. В 1893 году по конкурсу были приняты в Московский императорский театр, где и прослужили 20 лет до пенсии, я же как родился в театре, так и посейчас не покидаю его. В очень трудные минуты поставили, когда мои родители не имели службы, я добровольно уходил от них, ища себе пропитания и заработка. В Минске по пятницам приходил к [...] тушить свечи, а в субботу целый день до вечера в шинке продавал водку, получал деньги, а благочестивые хозяева в молитвенном талесе[1] наблюдали за мной, как бы я не стащил чего, но, видя, что все кончается благополучно, награждали меня куском фаршированной щуки с шафраном, куском халвы, а иногда и пятачком. И все это я тащил своим братьям, и мы пировали, а так как для нас, в то время, выше фаршированной щуки ничего не было на свете, то из-за этого между нами происходили ссоры и драки.

---

[1] Талес — шерстяная молитвенная шаль с кистями, которую иудеи носят после достижения религиозного совершеннолетия.

В Ельце я служил в булочной и кондитерской Адлера и таскал своим братьям крошки от булок и сухарей в тот декоративный сарай, где жила моя семья, за неимением квартиры, так как антрепренер Эрберг сбежал, не уплатив ни копейки. В Москве, когда лопнула труппа Ботанического сада «Кудрино» (около Зоологического), я поступил в паровую типографию И.И.Смирнова, в которой получал 1 р. 50 коп. в месяц и на завтрак [...] (вода, хлеб и лук).

Во Владикавказе работал в малярной мастерской и подкармливал семью в то время, как отец поехал искать место и нашел его в городе Уфе в антрепризе Круторожина (1876—1877 года), куда мы и потащились из Владикавказа всей семьей, то есть мать, тетка, дядя и нас трое. Мы почти всегда служили вместе. Мой дядя и тетка, Александра и Дмитрий Карауловы, умерли в Петрограде в убежище престарелых артистов, так же, как и мать моя, похоронены на Охтинском кладбище на артистических местах, приобретенных специально театральным обществом для этой цели.

До 10—11 лет я рос, не выходя из женской уборной около матери, но наконец наступило время, когда артистки попросили убрать меня, и я помню, как Ю.И.Лаврова сказала: «Вы бы, Марья Варнавовна, Володю-то уж не держали в женской уборной, а послали бы его к мужчинам, а то как-то при нем неудобно надевать трико». Она играла Ореста в «Прекрасной Елене», Купидона «Орфее в аду». Я, как взрослый, был переведен в мужскую уборную, где и стал соприкасаться с мужчинами и познавать то, что в женской уборной для меня не было так ясно.

Свою же артистическую деятельность я считаю с 1878 года, Тамбов, антреприза Платона Ивановича Воронцова. Там я уже играл простаков и получал 50 рублей жалованья. До сего времени, то есть до 1878 года, я пел в хоре, был сценаристом. Этот сезон я тоже служил с отцом и матерью. На следующую же зиму наша семья разъехалась, так как вместе устроиться не удалось, и я с матерью поехал в Рязань к Евсюкову, а отец мой в Орел к А.Н.Воронцову, где и умер в 1879 году.

Отец мой был человек образованный, знал языки великолепно, играл гувернера. Манера его игры была всегда жизненна и правдива, и от меня он всегда требовал того же, и я прямо заверяю, что тех актеров, про которых сейчас говорят, что они выли и стонали, я не помню и не видел. Актеры, имена которых занесены в историю театра, никогда этим недостатком не отличались, как Федоров-Рогожин, Н.З.Рыбаков, К.Н.Полтавцев были самые реальные трагики. Конечно, пьесы, которые они играли, требовали некоторого повышения тона, как, например, слова «на бритвах стану стлать постели, струнами ребра перебью», трагедия «Боярин Басенок». Нельзя говорить жизненным тоном. Пьесы же жизненные играли всегда правдиво и реально, и каждый разумный актер брал себе в основу своего исполнения роли монолог Гамлета, обращенный к 1-му актеру, как надо играть.

Трагики моего времени имели обыкновение носить усы, которыми очень гордились, и никогда их не брили. Когда же роль требовала исполнения без усов, они их замазывали мылом и лаком, но никогда не позволяли себя лишать их гордости. Бритые же усы считались «моветоном».

Этим кратким обзором очень трудно осветить подробно все мое прошлое по службе моей в провинции. Могу только сказать, что на сцене я всегда занимал скромное положение актера труженика, любил более играть с хорошими актерами, чем с плохими, и моим стремлением всегда было способствовать хорошему исполнению пьесы всей вообще, но никак своей личной роли, служил я больше у одного и того же антрепренера — с 1880 по 1891 год в Нижнем Новгороде у А.А.Бельского-Золотарева, где, не оставляя сцены, отбывал воинскую повинность, 5 сезонов у П.И.Соколова-Жемсона (Смоленск), Орел, Мелитополь у Г.И.Леонова, у Р.А.Крамес — Уфа — Тамбов.

Вот и все, но с 1900 года с 17 апреля я поступил в попечительство о народной трезвости в Народный дом, где я исполнял роли параллельно с Александ-

рийскими актерами Давыдовым, Варламовым, Шкориновым. В попечительство я попал совершенно случайно. В 1900 году я был вызван частным образом для поступления на Александрийскую сцену. Им нужен был актер для роли Федора («Свадьба Кречинского»), и я прямо с вокзала отправился на Гончарную к режиссеру Е.П.Карпову, но почему-то, постояв у подъезда, не решился позвонить и возвратился обратно. У Знаменья меня встретил И.И.Печорин и спросил, зачем я в Питере. Я сказал. Тогда он мне задал вопрос: играл ли я бурмистра в «Горькой судьбине». Я ответил, что да. Он меня посадил на паровик и повез в бывший Стеклянный [театр], вечером я играл, смотрел меня Н.Ф.Сазонов, тогдашний управляющий театрами попечительства, и после второго акта он мне сказал: «Вы нам актер нужный и мне очень нравитесь». Так как я всегда любил народную аудиторию и всегдашней моей мечтой было играть в народных театрах, поэтому предложение Сазонова я принял с великой радостью.

12 декабря 1900 года открылся Народный дом на Кронверкском проспекте. Первый спектакль был поставлен исключительно бесплатно для рабочих, строящих театр. Поставлен был водевиль Стаховича «Ночное», я играл Михеича, Ваньку — П.С.Соколов, Дуньку — А.О.Воронова. И так мне выпала честь первому со сцены Народного дома сказать народу живое слово, для публики драматические спектакли открылись 22 декабря 1900 года «Ревизором». Я играл купца, впоследствии перешел на роль Осипа. Несколько раз в жизни я порывался сам устраивать народные театры в Нижнем Новгороде в Марьиной роще, в Саратове нам удалось с покойным С.А.Светловым-Марновским открыть настоящий народный театр в саду Сервье, потом мы все спектакли перенесли в сад Очкина. В попечительстве я был несколько раз режиссером, мне поручалась постановка пьес на Петровском острове, в Екатерингофе, в Таврическом, на Стеклянном и в саду Народного дома. Сыграл с 1900 года около 4000 спектаклей.

14 декабря 1923 года на сцене Народного дома товарищи пожелали по случаю моего 45-летия актерской деятельности устроить мне юбилей, но, несмотря на хлопоты М.М.Давыдова и Ф.Л.Боярского, отдельного вечера мне не давали. И пришлось ограничиться рядовым спектаклем, что и было сделано без всякого участия моего в сборе. Чествование было при открытом занавесе, товарищи тепло и радушно отнеслись к моему юбилею, что я с особенным удовольствием отмечаю как лучший день в моей жизни.

1 мая 1925 года Народный дом закрыли, и я остался на положении безработного, в первый раз за последние 25 лет, но меня тотчас подхватила киносъемка, где я снимался: «Дворец и крепость», «Девушка с далекой реки», «Бузотер», «Аэро 54»[2] и много мелких ролей.

Играл в оперетке музыкальной комедии «Рикета», «Мистер Икс», «Прекрасная Елена», «Красное солнышко» и др., и в драме по клубам и сейчас продолжаю еще работать, и пока меня берут с удовольствием.

К 50-летию, то есть к 1928 году[3], я не имел постоянной службы, так что [юбилей] и прошел без особой «помпы» для меня, хотя газета очень любезно отметила (см. «Рабочий и Театр», № 6, 1929 года). 1933 год мое 55-летие... продолжаю работать, снимался: «Для вас найдется работа»[4], «Каучук», играю по клубам, в «Обществе камерной музыки» и т.д.

Публикация и примечания А.Позднякова

---

[2] «Дворец и крепость» (1923, Севзапкино) — фильм А.Ивановского; «Девушка с далекой реки» («Бумажная лента», 1927, Совкино, Ленинград) — фильм Е.Червякова, роль В.Ромашкова — железнодорожный сторож, дед главной героини; «А почему так?» («Бузотер», 1929, Совкино, Ленинград) — фильм Н.Дирина, А.Ларионова, роль — мастер Зотов; «Аэро НТ-54» (1925, Севзапкино) — фильм Николая Петрова.

[3] Имеется в виду 50-летие творческой деятельности.

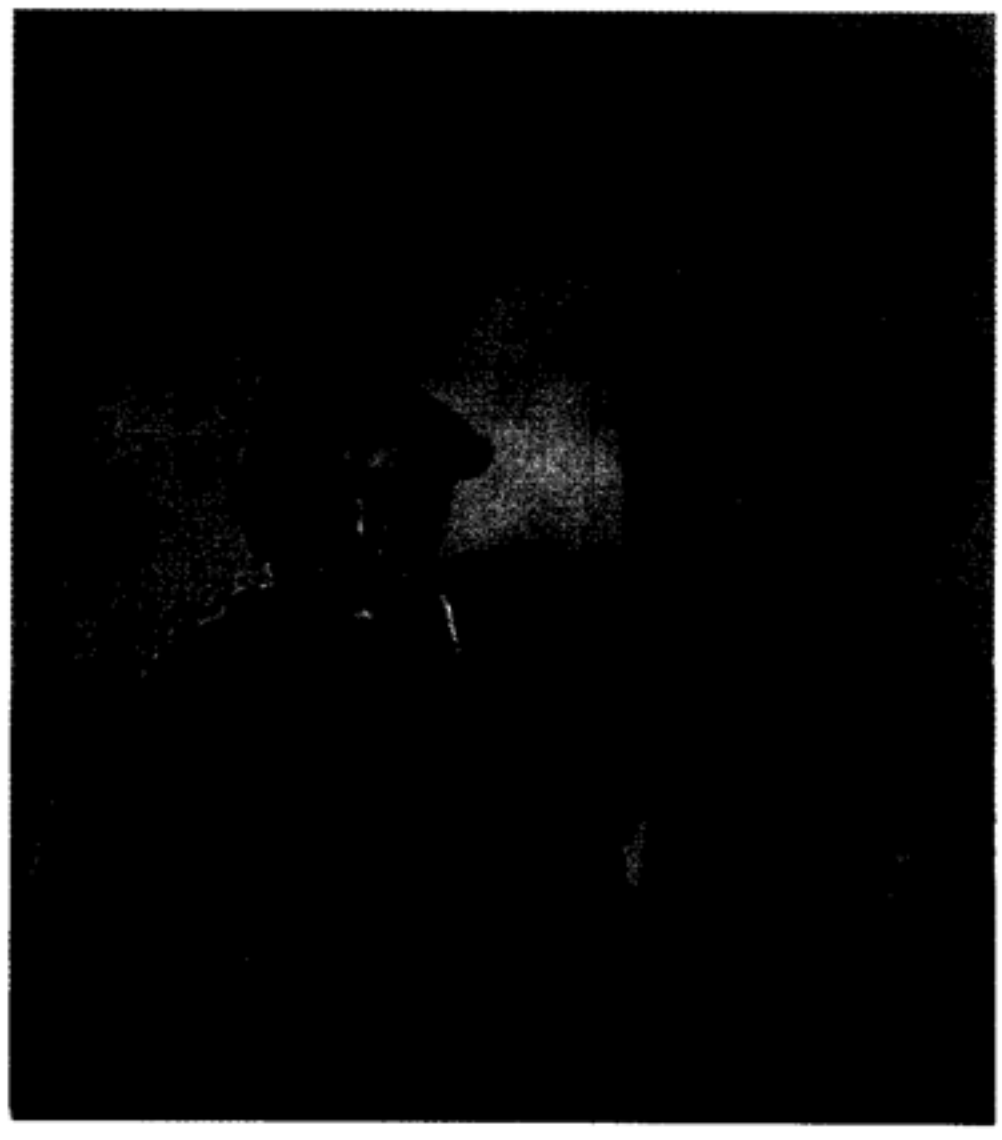
[4] «Для вас найдется работа» (1932, Совкино) — фильм И.Трауберга.

«Броненосец «Потемкин», режиссер Сергей Эйзенштейн

«Земля», режиссер Александр Довженко

«Цирк», режиссер Григорий Александров

«Окраина», режиссер Борис Барнет



«Чапаев»,
режиссеры Георгий Васильев,
Сергей Васильев

«Летят журавли», режиссер Михаил Калатозов

«Баллада о солдате», режиссер Григорий Чухрай

«Дама с собачкой», режиссер Иосиф Хейфиц

юльский дождь», режиссер Марлен Хуциев

«Девять дней одного года», режиссер Михаил Ромм

От «фильмы» — к «продукту»

АНКЕТА «ИК»

1. Назовите самые важные, на ваш взгляд, периоды развития российского кино.

2. Чем вы объясняете эти прорывы?

3. В чем вы видите причины непредсказуемости российского кино, его неудач?

4. Как вы определите вклад советского кино в мировой кинематограф?

5. Что вы думаете о роли цензуры в развитии отечественного кино?

6. Не кажется ли вам, что нынешний период — более анемичный, чем предыдущие?

7. Кто из отечественных режиссеров кажется вам недооцененным критиками и историками советского (российского) кино?

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ

1. Архаика 20-х годов. И отдельные картины 30-х. Картины Абрама Роома, в первую очередь, и Бориса Барнета, Александра Довженко. Потом, как и в мировом кино, 60-е годы. Не оттого, что шестидесятничество, Хрущев. Во всем мире происходило что-то необычайно интересное. Во Франции была «новая волна», в Германии тоже в конце 60-х началась немецкая... Везде был интеллектуальный взрыв. У нас была целая плеяда блестящих новаторов. Таких, как Параджанов. Итак: 20-е, середина 30-х и 60-е.

2. Вы, наверное, не учили марксизм-ленинизм. Я учил, но никогда его не знал. Был постулат такой: количество переходит в качество — то, чего сейчас нам не хватает. Слава кризису, может быть, это и произойдет. В обратном направлении только, оттого что будет меньше кино. Просто созрело... Вы знаете, удивительная вещь. Я могу судить только о себе в первую очередь. Например, в 2004 году мы с коллегами выпускаем картину «Русское». Действие в ней происходит в 1959 году. Одновременно с ней выходит несколько картин, снятых про 50-е годы: «Долгое прощание» Сергея Урсуляка по Трифонову, «Папа» Владимира Машкова по Галичу, «Время жатвы» Марины Разбежкиной. Мы не сговаривались, так получилось. Появилось ощущение дыры во времени: подсознательно все почувствовали, что к этому периоду давно никто не обращался. Про сталинизм — пожалуйста, сколько угодно, а вот 50-е годы как-то вылетели. И вдруг вот «созрело», и сразу несколько человек сделали картины. Разные картины, но об одном и том же времени... Хотя нет, у Машкова про 30—40-е. Но тем не менее все равно ретро. Так что это с божеской стороны, а не с человеческой приходит. Почему это происходит — непонятно...

3. А страна у нас что, предсказуемая? Очень простой ответ — читайте Тютчева, и всё. То самое «банальное» стихотворение — великое, в котором все правда, каждая буква.

4. Второе после Голливуда. На экраны Америки советским картинам попасть было очень тяжело не только по причине «железного занавеса» — просто американцы не любят кино про других. Это достаточно унитарная нация в культурном смысле... В 70-е, если не ошибаюсь, только «Калина красная» Шукшина получила прокат в США... Но оставались еще страны Старого Света, страны-сателлиты, третьи страны. Там наше кино неплохо знали... А вот у нас американские фильмы шли, и мы на них гурьбой ходили в молодости. В то время и европейское кино еще было очень сильным. К сожалению, сегодня европейское кино, на мой взгляд, вообще никакое, смотреть его совершенно невозможно — скучно. За редким исключением всё вымученное, высосанное из пальца.

5. Да плохо думаю, что я могу думать о цензуре. Правда, цензура разная бывает. То есть когда ты с экрана брызжешь слюной, призываешь «мочить» всех несогласных с тобой, исходишь злобой, то тут дело не в цензуре — просто элементарно надо остановить хулигана. Однако настоящий режиссер всегда «хулиган», нарушитель спокойствия. Если фильм впрямую не нарушает закон, поставьте возрастные ограничения, временны́е рамки телепоказа, но не уродуйте!.. Вот вам пример современной цензуры: наш фильм «Живой» показывали по Первому каналу. Дважды. Первый раз показали без купюр: все по-честному. И вот через полтора года, в июне, его показывают тоже по Первому каналу и... Я понимаю: прайм-тайм, но вырезают абсцентную лексику (которую мы, кстати, для телевидения переозвучили), вырезают сцены так называемого секса. Это я еще могу понять. Но когда вырезают песню, которую напевает один из героев-привидений на *Красной площади* (он поет песню Михаила Ножкина «На кладбище все спокойненько»), — это уже пример политической цензуры. Противно. Я понимаю, что это делает какой-то чиновник, который боится за свое кресло, просто очень боится. И на всякий случай вырезает. Ему даже никто не приказал. На этот счет Е.Евтушенко очень точно сказал: раньше они боялись инструкций, а сегодня боятся *отсутствия* инструкций. Это самое страшное. Вроде бы ничего не запрещено... Да, пожалуйста, я снимал фильм о Лимонове, когда тот сидел в тюрьме, — нам никто не мешал. Другое дело, что напечатали всего двадцать две копии, — вот и всё, прорывайтесь, как хотите. И никакой рекламы. Цензура в законе не прописана. А вот неведомый чиновник решает: она будет! — и вырезают песню. Не сцены какие-то откровенные, которые дети могут в прайм-тайм увидеть, а вот такую песню:

> А на кладбище, все спокойненько,
> Ни друзей, ни врагов не видать,
> Все культурненько, все пристойненько,
> Исключительная благодать.

Вот это уже паранойя. Исключительнейшая паранойя у чиновников.

6. По сравнению с 90-ми в нулевые годы наметился расцвет. Что, в 90-е — пять-шесть заметных картин за десять лет — это серьезно, что ли? В отечественном кино, я имею в виду. Ну, правда, зато был «Брат» Балабанова, ну еще несколько удачных картин... Все-таки нулевые — такие разношерстные, но много было хороших картин. Приятно, что их было достаточно много, что их можно смотреть и спорить о них.

7. Абрам Роом — в первую очередь — недооценен. «Третья Мещанская», «Строгий юноша»... «Нашествие» — замечательная картина с Олегом Жаковым.

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

1. Раньше я выделил бы какой-либо период, теперь же на старости лет являюсь сторонником идеи поступательного развития кино, каждый временной отрезок существования которого представляет большой интерес — от ранних примитивов до торжества социалистического реализма и сталинского барокко, через оттепельные прорывы и застойный традиционализм на американской подкладке к постперестроечной невнятице. Сейчас для меня важно буквально всё.

2. Любой прорыв объясняется целым рядом причин — политических, социальных, технических. В каждом отдельном случае было свое. В нашей стране политические причины были главными.

3. Почему же наш кинематограф непредсказуем? По-моему, как раз вполне предсказуем. Разве трудно понять, почему понадобилось сталинское барокко или возникла постперестроечная сумятица? Непредсказуемо иногда появление великого художника вопреки тому, что ожидалось. Да и то в конечном счете это можно как-то объяснить.

4. Из-за «железного занавеса» и вполне понятного желания повторить достигнутое в других странах вклад советского кино в мировой кинематограф в результате оказался меньшим, чем мог бы быть. Для меня самое важное то, что голливудской концепции «срепетированной реальности», то есть убежденности в том, что постижение действительности возможно в первую очередь через выверенную и отточенную жанровую систему, советское кино противопоставило, хотя и с определенными оговорками, идею «реальности несрепетированной», спонтанной, зависимой от постоянно меняющегося мира. Это наш несомненный вклад в мировое кино, даже если кем-то он и отвергается.

5. Великий француз Жан-Люк Годар, один из немногих художников, у кого кинематограф в крови, как-то назвал цензуру «гестапо для умов». Это определение представляется мне исчерпывающим, и я с ним полностью солидарен.

6. Почти всегда современный период кажется более анемичным, чем предыдущие. Исключения здесь редки. Ведь даже бравурный социалистический реализм 30-х по сравнению с немым авангардом искренне представлялся чем-то застывшим и старомодным. Так что о нынешнем, к тому же еще далеко не завершенном периоде, поговорим несколько позже.

7. Их немало, но назову только два имени. Михаил Швейцер, который, если бы его не сломали на «Тугом узле», мог стать великим мастером социального советского кино. И друг его Владимир Венгеров, чей «Рабочий поселок» показал неиссякаемые возможности подобного социального кино, замешенного на простейших бытовых мелочах. Надеюсь, в будущем им обоим еще воздадут должное.

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

1. Мне кажется, что это годы создания таких картин, как «Зеркало», годы, когда появилось кино Абдрашитова, когда возник Соловьев. 80-е годы — очень важный период, перед перестройкой. Когда вышла картина Данелии «Кин-дза-дза!» (1986). Предощущение очень значительных перемен в жизни. И Отар Иоселиани, и Вадим Абдрашитов — это художники, которые пони-

мали, что со страной происходит что-то принципиально новое. Они предвосхитили многое в нашей культуре.

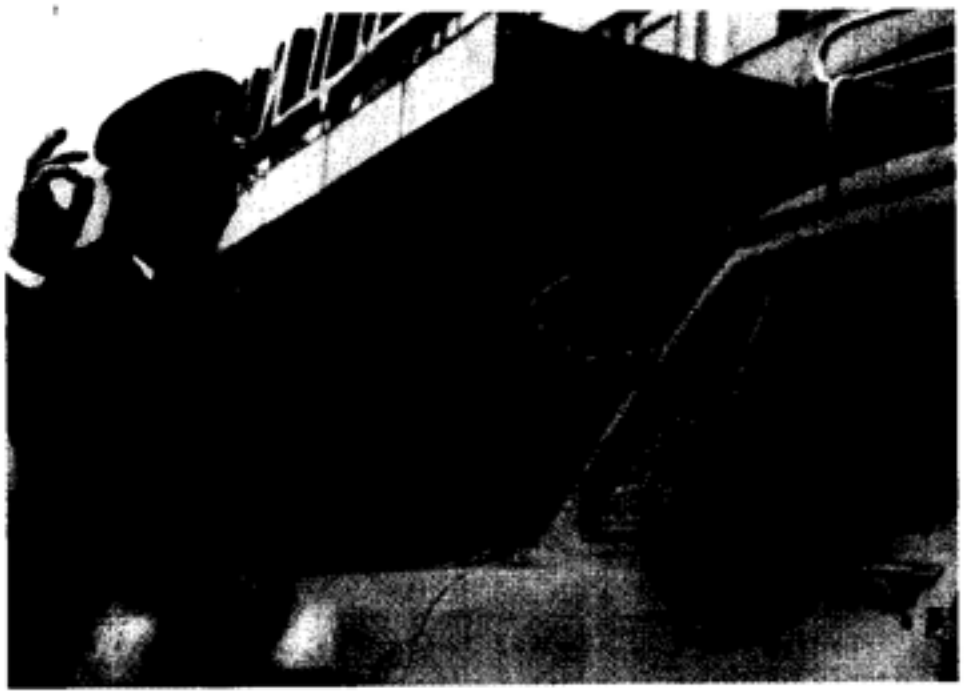
2. Талант. Талантливые люди интуитивно ощущают то, что не видят другие, они предчувствуют какие-то события. Мне кажется, что это так. Что-то сжимается, фактура власти делается неопределенной, вязкой, сомнительной, все становится неустойчивым... Сейчас, похоже, именно такая ситуация.

3. Мне кажется, что абсолютный непрофессионализм — первая и главная проблема этого периода: любой человек мог начать снимать картину, исчезла редактура. Исчезла внутренняя цензура художника — вот, надо сказать, самая большая наша беда. Сегодня царит абсолютная безответственность, все участвуют в безумной и оголтелой погоне за большими бюджетами, за непременным успехом у публики — фальшивым успехом. Успех у публики может родиться из самых ужасных идей, из игры на самых низменных инстинктах. Государство должно понимать: когда успех можно сделать и на порнографии, и на фашизме, и на чем угодно, — это быстрый и легкий успех.

4. Очень значительный вклад. В истории остались такие наши режиссеры, как Эйзенштейн, Барнет, Тарковский, Иоселиани, Данелия, Бондарчук и так далее — список совсем не маленький. В нем огромная плеяда мощнейших персонажей. Это индивидуальности, крупные личности, люди со своим миром. Калатозов, Медведкин, Дзига Вертов — я боюсь кого-то забыть, потому что в отечественном кинематографе больших художников было огромное количество. Мы невероятно сильно влияли на мировое кино. Но мы упустили все это, потому что за нами нет государства, в обществе нет уважения к художнику, уважения к творчеству. Я имею в виду не только кино. У нас художник последние пятнадцать лет рассматривается как бомж — его никто не считает важной и влиятельной фигурой в современном обществе. Власть, государство «держит за людей» только генералов от искусства, а генералы — самая большая фальшь, самая большая провокационная фальшь в искусстве. Так мне кажется.

5. Цензура была бы хороша в цивилизованной стране; наша страна, я думаю, нецивилизованная. В цивилизованной стране уровень чиновника, который рассматривает произведение искусства с точки зрения провокативности, неприличности, пошлости, адекватен тому, с чем он имеет дело. Я был во Франции, я знаю, что цензура там работает и что она абсолютно лояльна. Она обращает внимание на вещи чрезмерные, провокационные, спекулятивные и удерживает художника на грани, за которой — то, чего потом сам автор будет стыдиться. Для такой точной работы, для таких отношений творца и государства нужно иметь цивилизованное общество. Мы пока его не имеем. Надо сказать, что прежде некоторые кинематографические начальники со своими задачами справлялись. Михаил Швыдкой, например, человек цивилизованный. Он не действовал грубо, хотя и у него замечания возникали. К сожалению, гораздо чаще замечания нам делают невоспитанные, необразованные чиновники. Из «других ведомств» — не из сферы культуры. Это абсолютно недопустимо. Не им решать, что можно, а что нельзя делать в искусстве.

Сейчас у нас есть цензура. Она работает, но, мне кажется, работает совершенно не в том направлении, в каком нужно. Скажем, патриотизм, главная государственная идея сегодня. Какое огромное количество фальшивок снято на эту тему! Уверен, они принесут большой вред людям. Патриотизм — очень сложное понятие. Государство постоянно спрашивает с художников: где же у вас патриотизм? Но патриотизм-то бывает разный. Бывает цивилизованный патриотизм — патриотизм настоящих граждан, которые понимают и любят свою культуру, — это патриотизм таких людей, как Тарковский, например. Я могу назвать многих подлинных патриотов — тех, кто принес славу нашему кино в то время, когда это можно было назвать подвигом. Они были на-



«Берегись автомобиля», режиссер Эльдар Рязанов

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», режиссер Элем Климов

«Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай

«Гамлет», режиссер Григорий Козинцев

«В огне брода нет», режиссер Глеб Панфилов

«Калина красная», режиссер Василий Шукшин

«Объяснение в любви», режиссер Илья Авербах

«Долгие проводы», режиссер Кира Муратова

«Белое солнце пустыни», режиссер Владимир Мотыль

«Мой друг Иван Лапшин», режиссер Алексей Герман

столько упрямы, упорны и бескомпромиссны, что сумели ни разу не предать свои принципы, свои взгляды и интересы. Они не делали безвкусных вещей, не стремились к дешевой популярности. Сегодняшний же так называемый «патриотизм» построен на абсолютной фальсификации. Люди, которые на всех углах громко кричат о том, как они любят родину, не могут рассчитывать на доверие, я им точно не верю.

6. Нет, мне не кажется. Правда, идет размежевание в среде художников. Есть множество таких, которые что угодно готовы сделать, как угодно прогнуться, лишь бы заработать деньги. Деньги превратились в тотальный стимул. Но есть сейчас и настоящие художники, которые никогда не пойдут на компромисс ради денег. Для них гораздо важнее то, что они оставят после себя, чем то, что он положит в карман. Сейчас появились авторы, которые делают серьезное кино, говорят о серьезных вещах. Гигантская проблема — сценарии. Исчезла школа редактуры, исчезло отношение к сценарию как к уникальному произведению, как к основе всего. Из-за этого мы наблюдаем чудовищный процесс исчезновения художественного смысла кинематографа. Диалоги просто невозможные. Падению уровня драматургии немало способствовали люди, которые паразитировали на сериалах, огромное количество так называемых «успешных» продюсерских компаний, продвигавших всю эту ужасную продукцию. Все это развратило и авторов, и зрителей. Зритель сегодня не может понять ни одну более или менее серьезную, снабженную какими-то мыслями картину. Он не может понять ее, потому что потерял способность размышлять над тем, что видит на экране, испытывать какие-то чувства по отношению к происходящему. А мысли, идеи он вообще не воспринимает. Его приучили к примитиву, к пустоте. Никто не заметил, как у нас зрительский уровень упал до нуля. Так что мы имеем дело с абсолютно нецивилизованной аудиторей, которая реагирует на такие фильмы, как «Гитлер, капут», «Самый лучший фильм». Государству должно быть стыдно давать деньги на такое кино. Я считаю, что это страшная проблема. Но государству, наверное, не стыдно. Аморальное государство — я его не понимаю и не хочу понимать.

7. Георгий Николаевич Данелия... Я думаю, что у нас вообще отношение к людям, которые состоялись в кино, людям, которые создали шедевры, недопустимое: они совершенно забыты. О них не говорят. К тому же в нашей стране принято презирать людей пожилых, старых. У нас никакого уважения к поколению предшественников, к нашим традициям и ценностям. Последний, кто что-то делал, чтобы эту тенденцию сломать, был Леонид Филатов — я имею в виду его телепрограмму о людях искусства, незаслуженно забытых. Я считаю, что у нас недооценены очень многие. Например, Дзига Вертов. Или Калатозов... Да многие, очень многие художники, попавшие в жернова цензуры, отодвинутые в темноту забвения. Любимцы народа умирали в безвестности, в жутких больницах, не имея поддержки. Это ужасно. Государство наше всегда кичится тем, что страна богата артистами, талантами... Но оно не хочет знать, в каких нечеловеческих условиях они жили и умирали. Во всем мире такие люди остаются кумирами для новых поколений. И это делается осознанно, целенаправленно: ведь так передаются ценности, осуществляется связь времен и поколений. Отсюда и патриотизм. Телевидение не рождает это чувство. Такое чувство живет в людях, когда в обществе из поколения в поколение передается уважение к старшим. Если уважения нет, то и патриотизма не будет никогда. В Грузии, например, к пожилому человеку относятся с величайшим почтением, потому что этот человек прожил жизнь, сделал много для тех, кто рядом, помог сохранить дух родной земли. Это уважение к другим — гарантия чувства собственного достоинства. А у нас как? Старше сорока лет — пошел на свалку... Дикость.

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

1. Важных периодов и этапов, наверное, много, и об этом лучше меня могут сказать историки кино, но главная смена одной парадигмы на другую (радикально противоположную), произошедшая в новейшей истории русского кино, — тотальная коммерциализация киноискусства. Теперь, когда для большинства первостепенным мерилом достоинства кинопроизведения стали кассовые сборы, произошел основной тектонический сдвиг не только в этой сфере, но главным образом в умах. Уже на пороге и еще одна, вполне ностальгическая, памятная многим деталь, отличающая кинематографию любого тоталитарного строя: скоро русское кино в массе может начать обслуживать государственный идеологический заказ. Печально, когда *художник* перестает *творить* и превращается в *ремесленника*, создающего хорошо продающийся *продукт*, хотя еще печальнее, когда он *обслуживает чужие интересы*, вместо того чтобы *служить прекрасному*.

Во все времена даже гении, зрячие и прозорливые, ошибались, принимая одно за другое. Александр Блок в 1917 году призывал «слушать музыку революции», а спустя два года сам был в ужасе от того, что происходило вокруг, потому что нет никакой музыки ни в революции, ни в реставрации, один только шум.

С вашего позволения, я ограничусь ответом только на этот вопрос, потому что считаю это актуальным и важным сейчас. Впрочем, как и во все другие времена. Хотел бы только поддержать своим скромным голосом всех тех, кто помнит о необходимости сохранять мужество и не поддаваться чарующим путника «песням сирен», не слышать копеечный звон, а слушать свое сердце, слышать голос горних сфер, потому что только эта музыка должна быть слышна.

ПАВЕЛ ЛУНГИН

3. В исчезновении системы смыслов и ценностей в нашей жизни.

4. Мне кажется, что советское кино всегда дарило мировому мечту и надежду. Мечту о коммунизме в 20—30-е годы, о России — в фильмах «высокого стиля», таких как «Война и мир», «Анна Каренина», о духовности — в картинах Тарковского.

Поэтому большой интерес к перестроечному кино был на самом деле началом конца этой миссии. Мы больше не являемся поставщиками мечты.

5. Видимо, роль цензуры совсем не так отрицательна, как принято об этом думать. Желание обмануть цензуру, безусловно, развивало метафорический язык и юмор. Поразительно, что именно отмена запретов в 90-е годы заставила замолчать большинство крупных режиссеров старшего поколения. Против кого теперь рассказывать истории? Потеряна точка опоры.

6. Просто мы живем в эпоху конкурса продюсеров, а не режиссеров. Исчезла страсть самовыражения.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

1—2. Что значит «самые важные периоды развития»? Кинематографический процесс непрерывен. В том и суть его, что он — *протекает*. Течение может замедляться настолько, что поверхность кажется неподвижной. Или ускоряться — когда на поверхности явственно виден рисунок, так сказать, движения.

Но само движение ни на миг не прекращается, и каждое мгновение содержит возможность прорыва, о котором вы спрашиваете. Применительно к предмету разговора нашего — возможность возникновения периода, в который наиболее ярко проявляются те или иные сущностные черты киноискусства. Это с одной стороны. Поэтому, с другой стороны, это периоды, когда кино оказывается наиболее полным, универсальным средством художественного описания реальности. Если опираться на гипотезу о двенадцатилетних циклах, применительно к кино впервые выдвинутую Николаем Изволовым (или одиннадцати-, пяти-одиннадцати, восьмилетних, по версии Марианны Киреевой), то у нас таких периодов было два — 1924—1936 и 1956—1968 годов. То же самое в принципе было и в мировом кино в целом — с существенными поправками на специфику отечественной истории в XX веке, разумеется. В 20—30-е отпечатки физической реальности на пленке вдохновенно используются как строительный материал для новой, суверенной реальности («творимая земная поверхность», «творимый человек» — как гордо именует свои монтажные эксперименты Кулешов). Специфика советского кино в том, что для него эта реальность не параллельна наличной, как в классическом — голливудском — варианте кинозрелища, но находится впереди, в исторической перспективе. Это модель коммунистической утопии. Чертеж, который следует непосредственно воплощать в жизнь, а не просто правила хорошего поведения в социалистическом обществе, чего требовала от советского кино власть, начиная с Ленина. Любимый мой сюжет — пафос всеобщего человеческого единения, на котором великое советское кино возрастало и в котором заключено его подлинное величие — от «Потемкина» и «Окраины» до «Рублева» и «Комиссара» с «Проверкой на дорогах».

В 50—60-е на первый план выходит физическая реальность как объект переживания — отсюда у Тарковского знаменитое «ваяние из времени». «Застава Ильича», при внимательном рассмотрении, состоит, оказывается, из проходов и разговоров, которые смотрятся тем выразительнее и волшебнее, чем менее они значат непосредственно (и наоборот — диалоги о смысле жизни и гражданственная лирика еще недостаточно устарели, чтобы сегодня не действовать на нервы). Короче, это эпоха таких фильмов (начиная с «Журавлей...»), где горло перехватывает и сердце сжимается просто от движения камеры, от поворота объектива. И ничего не надо объяснять. В прочие эпохи формообразующие тенденции не так очевидны — то на опыт театра кино опирается-ориентируется, то — литературы. Не обязательно плохого театра и плохой литературы, просто происходит процесс переваривания, освоения этих опытов на новой стадии — это и есть такая форма накопления опыта собственного. А освоило кино этот опыт полностью — и опять взрыв.

3. «Непредсказуемость, обретения, удачи, застой» — в мировом кинопроцессе отсюда. Снова — с поправкой на отечественную специфику. Существуя и формируясь в стране, которая никогда так и не узнала развитых рыночных отношений, наше кино в целом — высокомерно и аристократично (причем не без оснований). Эталоном у нас с 20-х остается авторское кино, а не высокопрофессиональное (пусть даже вдохновенное) кинозрелище. Наш кинематограф никогда не чувствовал зрителя в полной мере. И не понимал в этом необходимости. Не чувствует и не знает его и поныне. Прорывы — индивидуальны. Феномен «Чапаева», картин Протазанова, Гайдая, Рязанова или Меньшова так и не проартикулирован внятно. Кассовый успех и по сей день наши кинематографисты в глубине души продолжают связывать не с продажей, а — с продажностью, не переставая, однако, о нем мечтать в потаенных глубинах души (впрочем, этот феномен замечательно описывали самые умные из наших «отцов-основателей» — например, Михаил Ромм или Григорий Козинцев). Отечественное кино десятилетиями ходит кругами, то приближаясь к зрителю, то удаляясь от него, но никогда не «сливаясь в экстазе», как Голли- или Боливуд. Хорошо это или плохо — но это так. Это наша традиция.

4. Между тем самый мощный вклад нашего кино в мировой кинематограф — это даже не «русский монтаж» и тем более не масса — в качестве героя. Основное российское-советское кинодостижение — человек массы в качестве главного героя. Человек с улицы. Но особой. Улицы, на которой в этот момент делается история. (Именно это ценили в советском кино великие революционеры-неореалисты.) В том числе и посредством съемок того или иного фильма. Так жители украинского села Яреськи (еще один мой любимый пример), в массе своей с кинематографом не знакомые, из любопытствующих свидетелей превращались в участников съемок «Земли» Довженко, вовлекаясь в борьбу за новый строй.

Человек в советском кино берется как личность *историческая* — в пространстве истории только и существующая, историю творящая (чаще всего — на собственную голову), поскольку полноценной частной жизни в этих условиях лишена (см. те же «Журавли...», а лучше всего это передано в «Возвращении броненосца» Полоки). Германовский кашель знаменитый — это, по мне, гениальная метафора ощущения человека, продуваемого в безнадежно открытом, заледенелом пространстве всеми ветрами. А тоску по частной жизни, которую (жизнь) массовому зрителю дает кинозрелище, кино наше утолить не хотело. Да и не могло. Зато в каком еще кинематографе массовая аудитория могла воспринять героя как близкого друга (а не полубога) и гибель его — как личную трагедию (от Мустафы и Чапаева до Егора Прокудина)?

5. Демонизировать цензуру — занятие малоэффективное. На самом деле все решает в конечном счете внутренняя логика развития процесса. Покуда определяющая период тенденция не исчерпана до конца, самая свирепая цензура бессильна. И наоборот. Это естественное препятствие, которое может повлиять на рисунок русла, но вспять повернуть течение — никогда. Или другое сравнение — болезнетворные вирусы и микробы эффективно проявляют себя в ослабленном организме. Куда более серьезна цензура зрительного зала. (Между прочим, два властителя в советской истории были идеальным воплощением массового зрителя — Сталин и Брежнев. Отсюда их безукоризненное чутье на классику массового зрелища — один спас «Чапаева» и «Веселых ребят», другой — «Белое солнце пустыни», «Калину красную» и «Иронию судьбы...». А все, что связано непосредственно с поисками языка, — инстинктивно отметалось. Сталиным, по крайней мере.) «Однажды ночью» Бориса Барнета — замечательный пример и в этом смысле: аутсайдер проката 1945 года (что предвидели, между прочим, восхищенные фильмом коллеги). Должно было пройти двенадцать лет, чтобы появились «Журавли...» с той же степенью боли и страдания, но массовый зритель уже был в состоянии все это выдержать. А тогда, в 45-м, на первом месте оказались «Без вины виноватые».

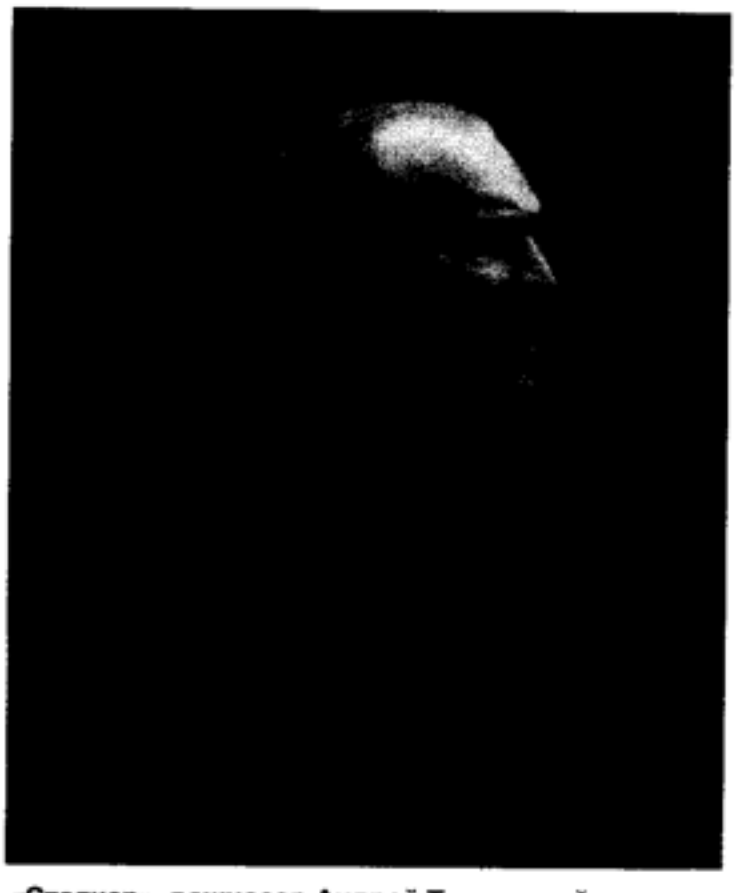
Это еще один аспект: эпохальные кинособытия возникают, когда оформляется четкий спрос на них массового зрителя. Пример — «Чапаев». Высокого класса профессионалы (но — не более!) делают абсолютно великое кино. Сегодняшняя цензура продюсеров — вот это цензура! Особенно с учетом того обстоятельства, что киноорганизм находится на последней стадии издыхания. Тут не то что Ермаш, а товарищ Павленок, при сравнении с нынешними, сойдет за искреннего покровителя изящных искусств. Но это уже к следующему вопросу.

6. В принципе у меня серьезнейшие подозрения, что, говоря о нынешнем кино, мы имеем дело с явлением принципиально иного порядка, чем искусство минувшего столетия. В эпоху компьютерных технологий как бы не изменился исходный материал кино. Еще четверть века назад им являлась физическая реальность, и это утверждение было общим местом. А сегодня? Компьютер приготовит героям и пейзаж, и костюм, и даже внешность. При чем тут физическая реальность? Кино вернулось к принципам Мельеса, когда фабула есть

«Сто дней после детства», режиссер Сергей Соловьев

«Комиссар», режиссер Александр Аскольдов

«Неоконченная пьеса для механического пианино», режиссер Никита Михалков



«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

«Охота на лис», режиссер Вадим Абдрашитов

«Маленькая Вера», режиссер Василий Пичул

«Одинокий голос человека», режиссер Александр Сокуров

«Военно-полевой роман»,
режиссер Петр Тодоровский

«Осенний марафон», режиссер Георгий Данелия

Москва слезам не верит», режиссер Владимир Меньшов

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский

не более чем оправдание серии компьютерных спецэффектов. Причем прелесть уже ставших классикой работ Спилберга или Лукаса в том, что они были сделаны с истинным вдохновением. Ныне же производство подобных зрелищ поставлено на поток. А что до проблем переживания и осмысления мира, то... Короче, посмотрите «Список Шиндлера». Если сил хватит досмотреть до конца, разумеется. Потому что нынешнее кинозрелище по самой своей сути имеет дело с виртуальной реальностью, а вовсе не с нашей, с ее проблемами. Про другие страны не знаю, но в нашей стране сегодня кино — не более чем ответвление от телерепертуара. Какое уж там «чудо», если маленький ребенок, впервые попав в кинотеатр, замечает деловито: «Ого, какой большой телевизор!» Так что о какой живой крови физической реальности говорить... «Какая там кровь — видимость одна» — как правильно заметил в аналогичном случае «вурдалак-вольноотпущенник» у Стругацких.

У нас отказ кинематографа от постижения реальности усугубляется еще и тем, что нашу на атомы раздробленную аудиторию объединяет одно: эту наличную реальность, повторю в очередной раз, мы не любим. Мы ее боимся. А в другую какую-либо — не верим. И чуда от встречи с кино не ждем. То бишь объединяют нас только фобии. Вот и убиваем время. Потому из времени мы и выпали. В кино это очевидно. Отпали от своего подлинного прошлого, от великой культурной традиции, от трагической, но реальной — тем и замечательной! — истории, наспех заменив ее какими-то квазимифами, в которые сами не верим. Мы уже не понимаем, на каком свете находимся и, кажется, желание понять утратили. Азарта нет даже чисто профессионального. Ни у кинематографистов, ни у зрителей. То есть — нет четко сформулированного зрительского заказа.

Своим страхом перед реальностью — а потому и анемичностью — нынешнее отечественное кино напоминает мне российское кино первого десятилетия своего существования. Разница, пожалуй, лишь в том, что такого Бауэра, который бы страх сделал непосредственно сюжетом, у нас нет. Разве что сверходаренный Балабанов, прежде всего с замечательным «Братом», на фобиях точно замешенном. Тогдашний лихорадочный, болезненный взлет кинопроизводства был связан с отсутствием конкуренции. Сегодня в России нет и этого стимула. Подражание общепринятому, как его теперь понимают (а понимают тоже кое-как) приводит к тоскливой провинциальности российского кинематографа. Причем к провинциальности в понимании Бердяева (тут цитату недавно обнаружил) как «удаленности от Бога». Вот и прозябаем в реальности, полностью «обезбоженной» — и это единственное, что отражает в массе своей наш кинематограф — от артхауса до блокбастеров. Так что уже и до «Сатаны ликующего», упаси Бог, недалеко.

Впрочем, Протазанова у нас тоже не наблюдается.

7. Исходя из всего вышесказанного, проблема, на мой взгляд, состоит не столько в том, кто недо-, а кто переоценен, а в принципиально новом осмыслении пройденного. А здесь — край непочатый. Устроили год назад в НИИ киноискусства конференцию по Протазанову — ахнули: до чего же мало разглядели в нем современники! А Довженко? Что внятного о нем было написано до того, как год назад Сергей Тримбач издал наконец свою монографию в Киеве? Поскорее бы завершил и издал в Москве русский перевод! Я не говорю о Марке Донском — за исключением статей Майи Туровской и Милены Мусиной ни-че-го (а объемная монография, написанная полвека назад покойным Якубовичем-Ясным, так полностью и не издана) — или о Пырьеве. А феномен Гайдая кем-нибудь внятно описан? Или Рязанова?

Так что уж мне говорить о своих любимцах — от авторов легендарных «Баб рязанских» и лучшей экранизации «Тихого Дона» Ольги Преображенской и Ивана Правова до друзей-современников: Михаила Ордовского с его «Случайными пассажирами» или Дмитрия Светозарова...

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

1. Можно назвать разные периоды в зависимости от того, в какой системе координат рассматривать этот вопрос.

Авангард как создатель идеи монтажного кино — наиболее самостоятельный и творческий период.

Период 60-х годов как эпоха обновления, поисков киноязыка, осознание кинематографом своей «самости», расцвет авторского кино. В это время советское кино входило в общий процесс обновления (всяческие «новые волны» и целые кинематографические школы).

В другой системе координат можно говорить о 30-х годах как о времени создания национальной киномифологии со своим стилем, звездами, избранным жанром — историко-революционным (подобно американскому жанру вестерна).

2. В каждом названном мною периоде «подъем» объясняется своими причинами.

В 20-е годы — концом первой мировой и революцией, что бы о ней теперь ни говорили. Скажем, «культурной революцией». Это ведь не было приспособленчеством, как теперь иногда кажется. Это был глубинный процесс смены парадигмы, переворачивания слоев, освобождения энергий и прочее. Утопии, наконец, которая всегда питала культуру.

В 30-е — утопией построения нового общества и строительством империи. Якобы эпос.

В 60-е — концом второй мировой и, соответственно, сменой парадигмы. Кино было способом самопознания и обмена, предъявления себя миру и самоутверждения. Плюс самоутверждение медиума, перед тем как он уступит место новым СМИ.

3. Мне приходилось делать две сравнительные ретроспективы советского кино 30—40-х с немецким и американским («Кино тоталитарной эпохи» (советские и нацистские ленты) и «SovAm, или Голливуд в Москве» (советские и американские фильмы)). Они обнаружили гораздо больше сходства, чем можно предположить. В то же время даже в схожих схемах в русском кино существенно меньше перипетий, поворотов, киношности. А на фестивалях наши фильмы мне часто хотелось выжать, как белье после стирки.

Может быть, как и во время немого кино, наше кино все же всегда чувствовало себя отраслью литературы (причем романного типа), никогда — кроме авангарда — не рассматривало себя как техническое искусство, признавало только авторскую ипостась, считало зазорными жанры. Будучи практически «самым важным из искусств», оно не сумело до конца эмансипироваться.

Капреволюция вроде бы дала ему второй шанс на глобальные открытия. Вместо этого оно, наоборот, сузилось до местного значения.

Но, может быть, я и не права и не о том.

4. «Русский монтаж» авангарда — это понятно. Его даже Голливуд принял как средство. «Киноглаз» Вертова.

Русская школа обучения актеров по Станиславскому, Метод в разных ипостасях.

Из советского кино в общий котел вошла, как ни странно, волшебная сказка Роу. Ее повсюду прокатывали, пока сказка не стала главным жанром всего кино.

Тарковский. Калатозов — Урусевский. Татьяна Самойлова вполне могла бы стать типом времени, если бы всем троим дали возможность войти в мировое кино на равных, а не вбежать и выбежать.

Норштейн и русская школа анимации.

Сокуров и «Русский ковчег», снятый одним кадром.

Может быть, что-то и забыла.

Особенности, разумеется, были, пока была госмонополия на кинопроизводство. С одной стороны, полная зависимость от Госкино, с другой — независимость от коммерции. Помню, когда западные киношники приезжали на наши фестивали, они не понимали, на что режиссеры жалуются, если им не надо думать о бюджете.

Думаю, что история советского производства еще не написана, а она зачастую увлекательнее и авантюрнее самого кино. Я попыталась написать одну главку: «Мосфильм-1937». Думаю, этот сюжет еще ждет своих исследователей.

5. Цензура в советское время отличалась иррациональными страхами чиновников, мелочностью и придирчивостью. В то же время ее все-таки можно было водить за нос. Чего не было — радикальной цензуры денег. Когда Тарковский на «Сталкере» захотел поменять оператора, удалось переснять весь фильм благодаря маленькой хитрости. Когда же на «Ностальгии» он собрался снимать сцену в России, продюсер сказал, что деньги потрачены (русская группа готова была делать это даром). «Но это главная сцена». — «Значит фильм будет без главной сцены». Так оно и было.

Но цензура во все советские времена заставляла делать так много переделок-пересъемок-перемонтажей, что общий план и бюджет кино подрывался безнадежно. Это ее главная роль.

6. Кажется. Но тут я некомпетентна.

7. Вчера я сказала бы: «Протазанов», но по нему прошла целая конференция. Позавчера: «Барнет», но он канонизирован с подачи Иэна Кристи, английского критика.

Может быть, Кулешов, не как основоположник, а как режиссер.

Может быть, Марк Донской, признанный в основном на Западе.

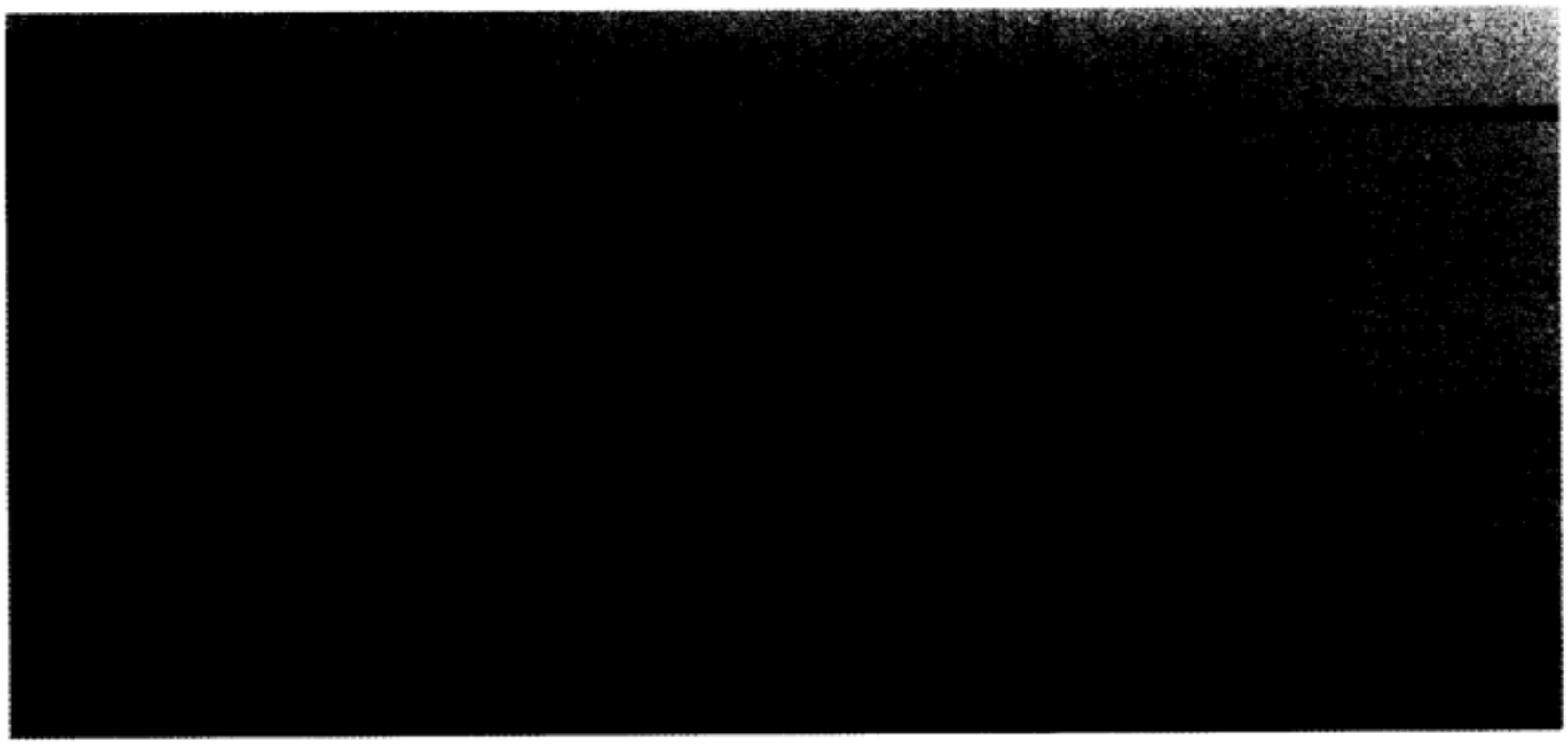
Может быть, Илья Авербах, ныне почти забытый.

Может быть, Абдрашитов, не забытый, но недооцененный...

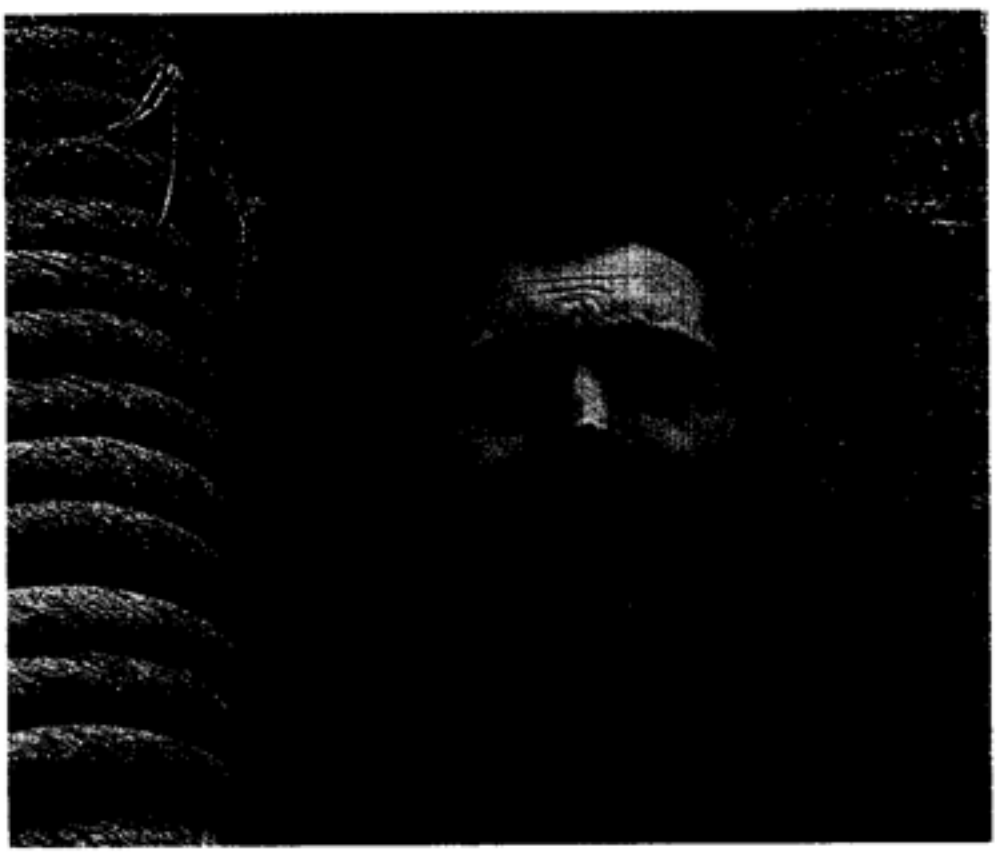
Всех не назову...

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников, Алексей Попогребский

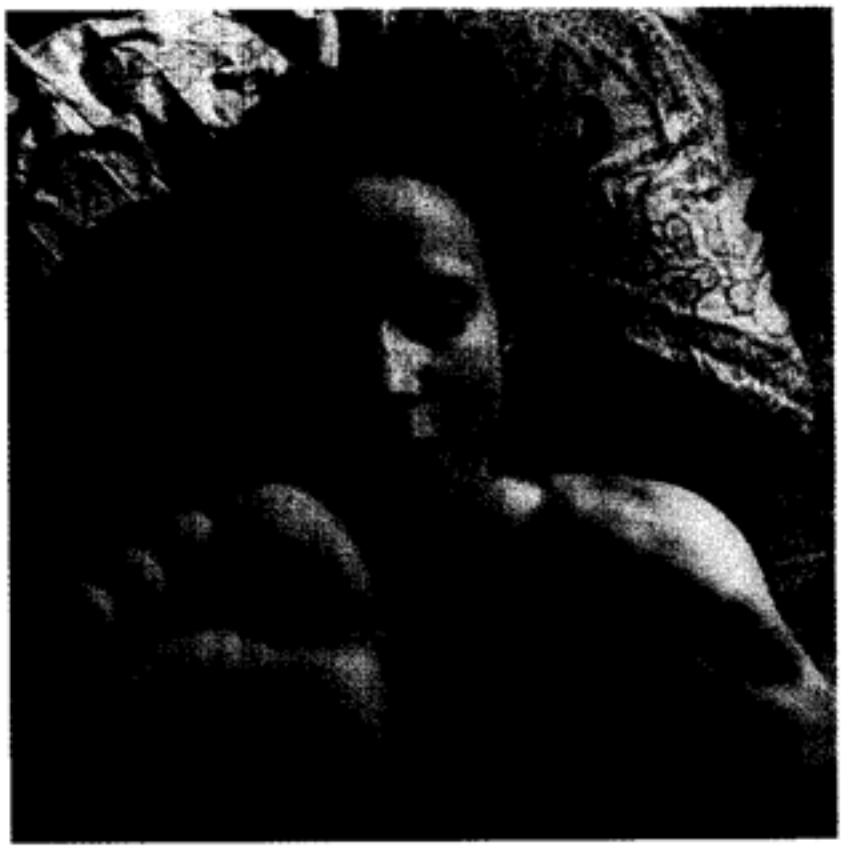
«Гарпастум», режиссер Алексей Герман-младший



«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

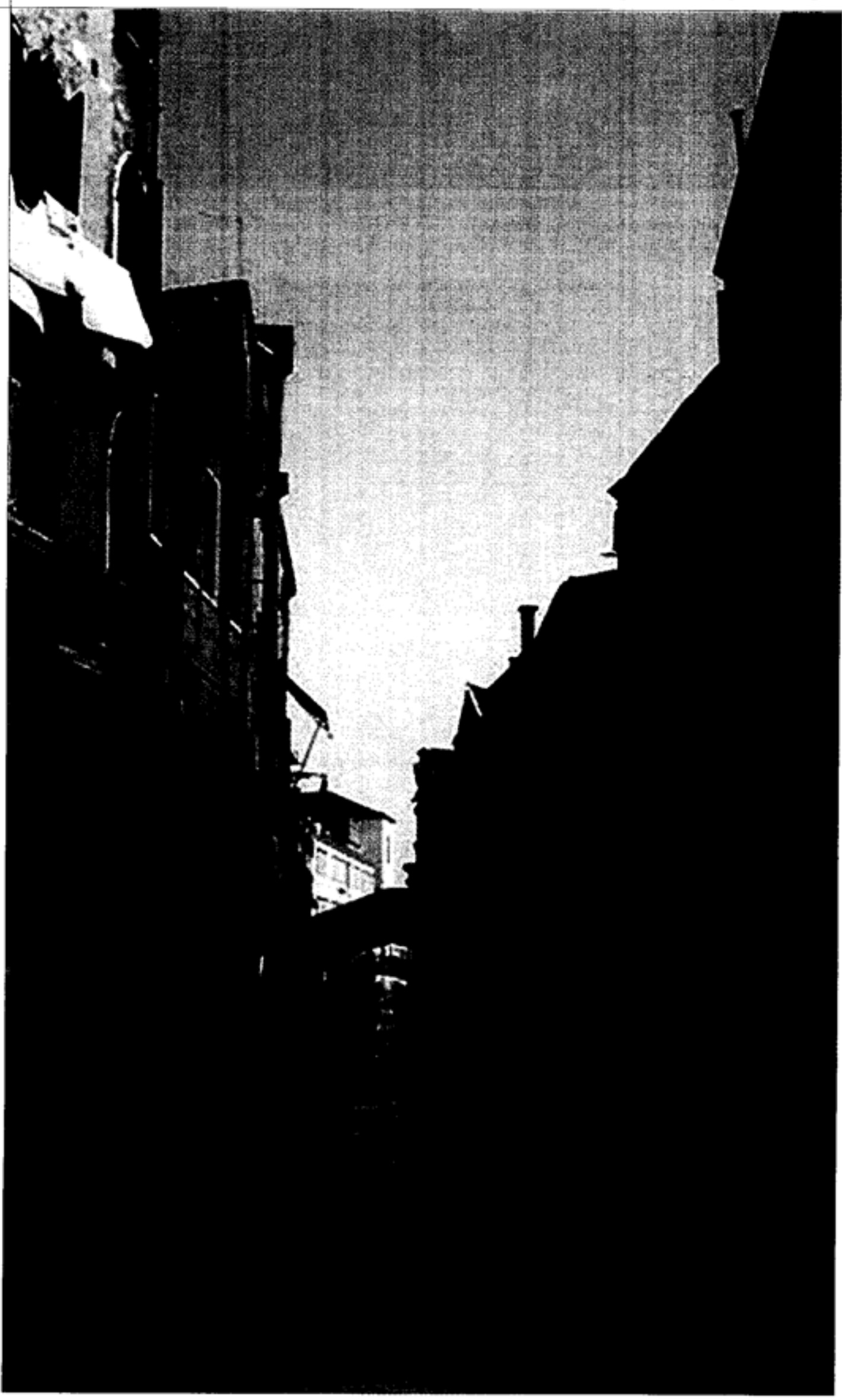


«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов



«Русалка», режиссер Анна Меликян

Р Е П Е Р Т У А Р



Венеция

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Каждому свое кино

ВЕНЕЦИЯ-2008

Так назывался каннский альманах трехминуток, в которых непременным местом действия оказывался кинотеатр. Жиль Жакоб, последний из фестивальных могикан, предложил знаменитым режиссерам подумать о контактах зрителя с экраном или, может быть, о смене вех в восприятии кино. В кинозалы этого проекта забредали профессионалы, включая режиссеров, и кинолюбители. Последняя венецианская Мостра стихийно подтвердила прозорливость Жакоба за пределами его частной инициативы. Похоже, что единственным несомненным критерием, способным сегодня объединить отношение к конкурсу профессиональной публики, а также объяснить решение жюри — это motto «каждому свое кино». Договориться внутри сообщества больше нельзя. Можно только взбивать пену мнимых полемик, пересказывать не мнимые закулисные обиды или пенять жюри за неразборчивость, вызвавшую привычное на фестивалях недовольство по поводу распределения призов.

Теория относительности в системе оценок — невозможная в современном изобразительном искусстве — становится практическим руководством либо вообще кинофестивалей, либо только последней Мостры, отметившей первый год второго контракта ее идеолога Марко Мюллера. Вовремя обозначив противоречивость самой идеи modern cinema, указав на «роскошь быть несвоевременным», он предложил сфокусировать внимание экспертов не на именах режиссеров, а на конкретных фильмах, тем самым усугубив размытость понятия «contemporary cinema» и оправдав гибкие критерии в составлении программ. Мюллер разъясняет такой подход не случайными обстоятельствами кинематографического сезона, но намеренным плюрализмом. В реальности это означало слишком резкое сочетание очень плохих и очень хороших фильмов. Жюри проголосовало за картины «смешанного жанра», продемонстрировав свои вкусы, ибо: каждому свое кино. И всё.

Мостра-65 проходила в новых для себя временных рамках — 11-я архитектурная Биеннале открылась после фестиваля. Впервые за долгие годы Мостра, часть Биеннале современного искусства, была лишена выставочного контекста, который неизменно создавал широкоугольный ракурс восприятия, спроецированный на незапланированные отражения. Этот контекст побуждал думать о конфликтах, издержках, околичностях и о той самой, упомянутой Мюллером, «противоречивости», свойственных актуальным визуальным искусствам. Конечно, Биеннале, как любое арт-предприятие такого масштаба, озабочено соответствием рыночной конъюнктуре, глобальным амбициям, тут иллюзий ни у кого нет. Тем не менее сочетание выставочной режиссуры с киносмотром придавало Мостре («выставке» в переводе) несравненный особый взгляд.

«Ахиллес и черепаха», режиссер Такэси Китано

Любопытно, что на Мостру-65 все-таки попали фильмы, отсылающие по своему концепту, по визуальной пластике к пропущенному в этом году пространству Биеннале. Значит, некоторая компенсация «обуженного» зрения состоялась. Внеконкурсная «Ширин» Аббаса Киаростами, конкурсные картины: «Внутренняя территория» Тарика Тегюиа, «Ахиллес и черепаха» Такэси Китано, «Вегас: правдивая история» Амира Надери, ничего общего между собой не имея, принадлежат к тому артконтексту, в котором рефлексия, медитативная конкретность или минималистская глубина режиссуры перестали означать спекулятивные смыслы.

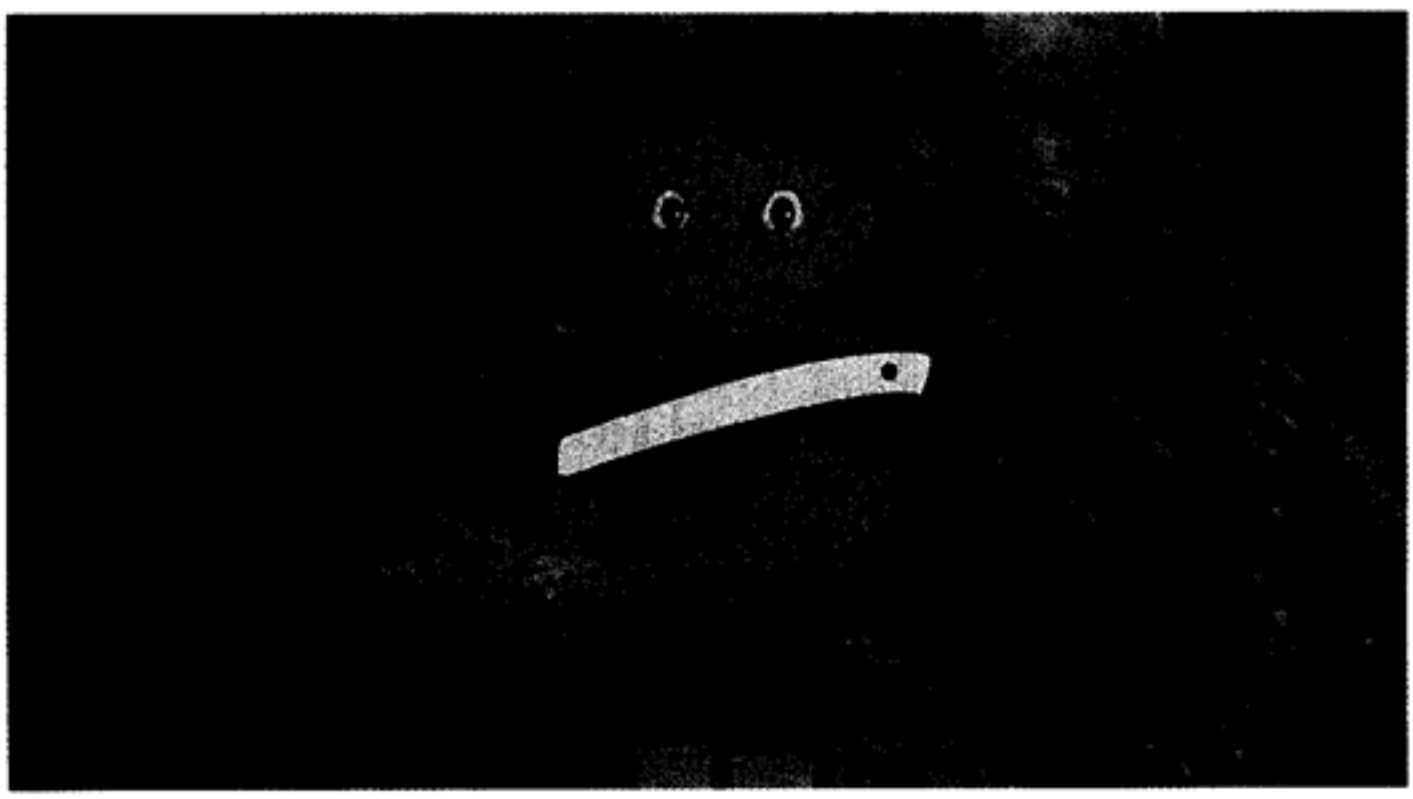
Не важно при этом, что опус Киаростами, растянутый на полтора часа, прямолинейно эксплуатирует много раз отработанную и невольно спародированную мизансцену «публики в кинозале». Купированный до трех минут, этот фильм стал частью альманаха, заказанного Жакобом. Теперь же Киаростами предпочел эксперимент, заключавшийся в самой длительности документального наблюдения за кинозрителями. Когда-то Павел Коган с молодым Сергеем Соловьевым в коротком фильме «Взгляните на лицо» снимали посетителей Эрмитажа, впечатленных леонардовской «Мадонной Литой». В прошлом году в тайваньском павильоне Биеннале Цай Минлян показал коротенький фильм — оммаж кинозалу, в котором осталось три зрителя, архаически преданных театральному просмотру. Киаростами же поступил на первый взгляд более радикально. И заставил публику Мостры глазеть на иранскую публику, сопереживающую несчастной любви легендарной девушки Ширин ровно столько времени, сколько длится фильм, который они смотрят. Мы слышим реплики героев, которых не видим, но их история отражается на лицах иранок разного возраста, среди которых мелькает Жюльетт Бинош, удостоверяющая, видимо, универсальность и вечного сюжета, и вечного возвращения в кинозал. Панорама по женским лицам (мужские тоже присутствуют, но их много меньше) и есть сюжет фильма Киаростами, интрига которого заключена в отражении отражений. Сочетание аудиодорожки иранского фильма о Ширин с изображением зрителей, снятых Киаростами, не высекает монтажной искры, но иллюстрирует «процесс идентификации», в поисках которого, как считается, люди и ходят в кино. Впрочем, лица иранок, хоть и с чрезмерным макияжем, очень хороши. В конце концов этот концепт можно трактовать как признание Киаростами в любви не столько к кино, сколько к чувствительным красавицам Ирана, каждая из которых — в душе «Ширин».

Концептуальная же новизна трех других из ряда вон конкурсных картин совсем не компромиссна. «Внутренняя территория» («Габбла») алжирца Тарика Тегюиа (приз ФИПРЕССИ) удивила нежданным опытом. Это опыт пленения зрителя, его погружения в видимый на экране мир давно забыт на фести-

«Вегас: правдивая история», режиссер Амир Надери

валях, где, в сущности, идет борьба между арт-мейнстримом и квазиартом, имеющим набор культурных клише. А Тегюиа провоцирует опыт активный и созерцательный одновременно. Он буквально всасывает зрителя в глубину экрана. Мы без всякого сопротивления, но при этом внутренне подобравшись, вплываем в историю пространства (Западного Алжира), в историю одиночки-землемера, которому поручено провести электролинию в далеком от цивилизации районе. В историю бегства «от себя и от них подальше». Мы — при всем пунктире сюжета — осознаем контекст, предъявленный по краям путешествия героя с чернокожей беженкой к марокканской границе.

В это путешествие вкраплены короткие и внятные политические дискуссии, появляются люди с налетом фундаменталистских настроений, звучат несколько выстрелов, связанных скорей всего с действием террористов. Режиссеру важен социальный бэкграунд, он говорит о «послевоенном пейзаже» Алжира, познавшего угрозу исламистов. Но сосредоточен Тегюиа на изображении «внутренней территории» человека. Этот безграничный — в сторону пограничного существования — мир определяется тончайшим визуальным тщанием, напрочь лишенным географических красот или поэтических мизансцен. Зато тут присутствует лабильная звуковая дорожка, постепенно убывающая и оставляющая героя наедине с онемевшим пространством экзистенциального роуд-муви. От contemporary art тут не столько пробелы в сюжете, сколько иной тип режиссерского воображения, очень конкретного и потустороннего. Оно определяет изображение картины, дыхание которой нака-



«Рыбка Поньо», режиссер Хаяо Миядзаки

«Папа Джованны», режиссер Пупи Авати

чано или даже накалено воздухом безразличной к человеку местности, а не склейкой картинок с пропущенными сюжетными звеньями, как в замшелом «артхаусе».

Еще один фильм, не замеченный по неизвестным причинам жюри, — «Ахиллес и черепаха», последний в трилогии Китано об «авторском кризисе». Но не о «смерти автора». Самый традиционный, но при этом и самый рефлексивный. На сей раз это история художника в детстве, юности, зрелости. История неудачника с комплексом ремесленника, жаждущего признания. История выдуманного художника, которого в позднем возрасте сыграл сам Китано и которому для съемок фильма отдал свои работы. Можно сказать, что это опыт случайных перекличек современных художников, мыслящих параллельно. Или — трагикомическая киноверсия «Альтернативной истории искусства» Ильи Кабакова (подозреваю, что о нем Китано даже не слыхал) с фиктивными художниками-неудачниками, чьи работы выставил в московском «Гараже» классик концептуализма и которую — на своем материале — «экранизировал» Китано. Вот как внезапно отозвался пропущенный в Венеции биеннальский контекст.

Герой Китано с детства охвачен страстью к рисованию и маниакально не выпускает карандаш из рук ни в школе, ни на железнодорожных путях с надвигающимся поездом. В юности он становится рабочим, чтобы платить за обучение живописи и угадать запросы дилера, которому недостает в его работах свежих идей. Знакомство с коллегой по работе, поклонницей его творчества, готовой отождествиться с образом «жены художника», приводит зрителя в третью часть картины, в которой стареющего живописца в неизменном берете играет Китано. Неудачи продаж только возбуждают его (и ее) одержимость. Незаметно в трудах и днях подросшая дочка ужасается идиотизмом доморощенных творцов и осуждает сумасшедших родителей. Но художнику и его жене наплевать. Импрессионизм, кубизм, акционизм, абстрактный реализм, лубок, соцреализм, граффити — они работают в любых стилях и жанрах, но признания все нет. Ибо нет не только концепта, и «все уже было», но нет зрителей. А художники-безумцы, настоящие и сфальсифицированные, принадлежат прошлому. Тем не менее персонаж Китано испробует свой шанс: залезает в ванну, наполненную водой, в которой его топит жена, ударяется током, чтобы, отключившись, выйти из себя и «радикализировать» художественный процесс с ведром краски, например, на башке, которой он бьется об стенку, создавая «актуальную картину». Никакого результата — в смысле опять никакой славы. Остается сделать харакири, но на собственный — художественный лад. Он рисует с натуры ванговские подсолнухи, сидя в сарае, который поджигает

и устраивает финальный «Фейерверк» (в этом давнем фильме Китано, призере Мостры, тоже фигурировали картинки режиссера). Художник обгорает, но пламенеющая страсть к искусству не горит. А наличие у художника верной жены дороже дилерских закупок. Такая вот история счастливого неудачника, который не мог художником не быть. Но никто об этом не узнал. Личность побеждает хрупкое понятие «оригинальный талант». История искусства написана. Белый клоун Китано пишет свою «Альтернативную историю».

«Вегас: правдивая история» — еще один значительный фильм, оставленный без призов, и тоже о страсти. Но о нем — речь отдельно. Надежда, что жюри во главе с Вендерсом наградит «за режиссуру» автора из клана независимых, не казалась утопической. Оно же предпочло Алексея Германа с «Бумажным солдатом», выбрав спазматический портрет русско-советской интеллигенции, беспробудно курящей и кашляющей, беспрерывно поминающей Чехова, ответчика, надо понимать, за все ее боли и мифы. Канун первого полета в космос срифмован тут с предощущением исторических заморозков. Но срифмован этот рубеж «взлета-падений» людей и надежд, скорее, на уровне замысла. Впрочем, реальные мифы (о чувстве вины, о крахе иллюзий) остались или хотя бы здесь названы. А вот кинематографическая реальность с ее нервом, лирическим беспокойством, содержательной турбулентностью, болью за этих странных людей, будто бы изнуренных двойным существованием, почему-то выдохлась, стала декоративной. Правда, в ней нашлось место точным деталям (прическам, заколкам) и выспренним мизансценам (в загробном мире или со скворечником на голове врача космонавтов, отягощенного знанием, что посылает своих подопечных на смерть). Что ж, именно так видится-слышится молодому режиссеру-импрессионисту то переломное — искусственное в его восприятии время, именно такими — обугленными, но при этом говорливыми, кокетливыми в иронии своей, скорби и реконструкциях — он представляет жертв этого времени.

Включение двух (вместо одной, давно законной) японских анимаций в программу игровых фильмов — совсем новое свидетельство неделимого (на жанровые, стилистические гетто) процесса contemporary art, в котором разница между объектами-фильмами — всего лишь «дело техники» режиссеров. Жюри проигнорировало оба шедевра. Но — два слова об одном из них. «Рыбка Поньо» Хаяо Миядзаки, лидировавшая в рейтингах прессы и публики, фильм для пятилетних малышей с неинфантильным содержательным запалом. Смешно писать о выдающейся свободе Миядзаки, достигшего в этом фильме еще не виданного изящества (в своем пристрастии к старикам, например) или мифопоэтического остроумия — Брунгильдой зовут в подводном царстве золотую рыбку, которая под звуки «Полета валькирий» мчится к мальчику, чтобы стать девочкой по имени Поньо. Превращение русалочки в девочку с промежуточным на мгновение планом превращения трехпалых лапок в полноценную ножку — чудо обворожительной режиссуры. Но не в этом даже дело. Хотя доставленное удовольствие не забыть. Дело в том, что, переиначив «Русалочку», Миядзаки сместил акценты. Андерсоновская героиня поплатилась, как известно, своим дивным голосом за жизнь девушки с ножками, потеряв таким образом принца, которому не смогла петь и ничего объяснить. Миядзаки выворачивает конфликт: рыбке Брунгильде будет позволено остаться девочкой Поньо, если мальчик не разлюбит ее без волшебных даров, которые она утратит, и станет, «как все». Он это условие принимает, а Миядзаки преображает сказку в иную (кино)реальность, освобожденную от условностей жанра.

Еще одна особенность последней Мостры — торжество американского кино, подтвердившего именно киноманскую устойчивость этого фестиваля, а не присягу «большому брату» Голливуду. Исключение — режиссерский дебют Гильермо Арриаги, прославленного сценариста крупногабаритных опусов Алехандро Гонсалеса Иньярриту. И все же досадно, что «Золотого льва» получил всего лишь профессиональный фильм — «Борец» («Рестлер») Даррена Аронофски с отменной ролью Микки Рурка, незаслуженно обойденного наг-

«Рейчел выходит замуж», режиссер Джонатан Демме

радой. Но жюри, наверное, решило поддержать одумавшегося — после провала в Венеции невыносимо маньеристского «Фонтана» — режиссера. Хватило бы приза за лучшую мужскую суперроль Рурку. Он сыграл некогда знаменитого борца без правил, пережившего буйную славу и не смирившегося ни с серыми буднями продавца в супермаркете, ни с участью нелюбимого отца. Но Кубок Вольпи уплыл в руки достойного, если б не достойнейший артист американский, итальянца Сильвио Орландо за роль беззаветно нежного «Папы Джованны» (режиссер Пупи Авати). Аутичная, не вполне адекватная дочка этого папы-мамы в одном лице убивает школьную подругу из ревности и попадает в психбольницу во избежание участи пострашнее. Болонья 38-го года сменяется послевоенными пейзажами и возвращением изоляционистки в родной город. Безобидно картонное ретро несколько одушевляет драматический трепет комика Орландо в роли чуткого папы убийцы, давший жюри шанс поощрить хозяев Мостры, особенно себя не унизив.

Зато с награждением Доминик Блан («Другая», режиссеры Патрик Марио Бернар, Пьер Тривидик) вышла громкая накладка. Фестивальный трэш от французских производителей эксплуатирует «историю желания» и «историю болезни» немолодой героини — социального работника, беззащитного в собственной жизни. Она покидает молодого чернокожего любовника ради выдуманной, заболтанной на французский лад свободы. Ради равенства (таким образом, видимо, изживая разницу в возрасте). Или, может быть, ради братства со всеми изгойками — жертвами ложноклассической двойственности. Любовник заводит новую любовницу. В зале смех: того же возраста. Героине же не до смеха, она с удовольствием погружается в многословные переживания и даже бьет себя по голове, чтобы, покончив с желанием продолжать связь, мгновенно возбудиться для ревности.

Было очевидно и скептикам, что Кубок Вольпи за главную женскую роль достанется Энн Хэтауэй в фильме Джонатана Демме «Рейчел выходит замуж». Вот кто из актрис, да и актеров был на Мостре живее всех живых. Играет она Ким, сестру невесты, наркоманку в период восстановления сил и нервов. Ее привозят из реабилитационного центра на свадьбу. Она становится динамическим центром этого семейного портрета в интерьерах. И камертоном режиссуры Демме, вдохновенной, спонтанной, ритмически изощренной. Чего стоит режиссерская кульминация: оттяжка импульсивных домашних столкновений в долгом эпизоде танцев на вечеринке под живую музыку, выбивающем перипетии грозовых перевалов интриги в неожиданный чувствен-

ный смысл. Вскрытые травмы, отголоски давней трагедии, признания в любви создают иллюзию документальной съемки (псевдохоумвидео). А на самом деле демонстрируют офф-голливудскую и почти стихийную виртуозность. Нереальная естественность Розмари Девитт — Рейчел, Билла Ирвина, ее отца, Дебры Уингер, ее матери, оркестрована Демме в роли Хэтауэй, корифейки этого хора, этих «Лиц», которые не знали, когда их снимают, и с которыми режиссер не репетировал. Такому «догматическому» жизнетворчеству теней на пленке, таким легким актрисы, обеспечившим дыхание картины, позавидовал бы фон Триер, известный ненавистник Америки. Но жюри и картину, и Хэтауэй упустило из виду. Обошло оно и «Скрытую угрозу» из лучшего отсека конкурса. Может быть, не поверили, что по-мужски жесткий фильм сняла женственная Кэтрин Бигелоу? Так это или иначе, но Бигелоу исследует зависимость, которую рационально объяснить невозможно. И выставляет портрет элитных солдат, офицеров-саперов, разминирующих с помощью плоскогубцев нафаршированные взрывчаткой машины, опутанных проводами шахидов. Страсть этих добровольцев, не способных забыть упоение в бою, а главное, променять вскипание адреналина на возвращение домой, к жене, ребенку (как сержант-протагонист, растерявшийся среди полок американского супермаркета), снята очень подробно и — отстраненно. Вот одно задание, вот — другое, вот еще бомба, вот еще и еще. Никакого «психоложества», исключительно действия. Но внутренняя драма этих испытателей наркотического драйва, подсевших на свою работу-призвание, проступает в строгом реализме картины, отрезвляющем от любых идеологем. Провода, взрывчатка, плоскогубцы. Террористы-наблюдатели. Или просто местные жители, безмолвно, бесшумно, издалёка наблюдающие схватку самоубийц не только с взрывчаткой, но и собственным зовом крови.

Ну, а четыре итальянских конкурсных фильма — уступка фестивальному бизнесу и продюсерскому лобби, которая входит в правила игры не только на Лидо. После итальянского кино, ожившего в последней каннской программе, допотопные фильмы местного производства, показанные в Венеции, удостоверили лишь завидную самонадеянность хозяев фестиваля. Особенно в выборе смехотворного «Прекрасного дня» итальянского режиссера турецкого происхождения Ферзана Озпетека, где герой не выносит «двойного бытия» жертвы-палача и убивает собственных детей в отместку бросившей его жене. Пародия на античную трагедию с отяжелевшей Стефанией Сандрелли в эпизодической роли римской матроны отражает в кривом зеркале безумства, которыми были мечены персонажи едва ли не большинства конкурсных картин.

Не имея склонности высматривать на фестивалях «тенденции», которые задумчивым критикам открываются постфактум для обобщений, не могу все же не отметить чрезвычайный градус эмоций, истязавших персонажей хороших, средних и плохих фильмов. Можно удивляться, что Гран-при жюри и приз за сценарий получила эфиопская «Роса» Хайле Герима, снятая в традициях National Geographic и поверхностного социального кино. Хотя можно было и догадаться, что экранизация биографии африканского интеллектуала, познавшего — во время учебы в Германии — преимущества демократии, а по возвращении на родину — мерзости тоталитарного режима Менгисту Хайле Мириама, обречена на вознаграждение.

Остается поприветствовать жюри хотя бы за то, что никаких наград не заслужила «мыльная опера» Гильермо Арриаги «Горящая прерия», разрезанная и склеенная режиссером-дебютантом, а также фокусником-драматургом в обольстительную, ибо нелинейную, круговерть. Перетопив «мыло» в арт-мейнстрим, он запустил туда Ким Бэсингер и Шарлиз Терон. Они старательно отработали роли матери с дочкой, охваченных экстремистскими любовными перипетиями, примиренными, однако, «искупительным» слезоточивым финалом.

Фестивали проходят, призы остаются. Но фильмы, «не увиденные» жюри, не становятся хуже от сезонной лотереи.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Парадокс Китано

«Ахиллес и черепаха» ***(Achilles to kame)***
Автор сценария и режиссер **Такэси Китано**
Оператор **Кацуми Янагисима**
Художник **Норихиро Исода**
Композитор **Юки Кадзиура**
Звукорежиссер **Сэндзи Хориути**
В ролях: **Такэси Китано, Канако Хигути и другие**
Bandai Visual Company, Office Kitano, TV Asahi,
Tokyo FM Broadcasting Co.
Япония
2008

Искусство ревниво, оно требует, чтобы человек отдавался ему всецело. Так говорил Микеланджело. Искусство ревниво, и ему абсолютно все равно, кто отдается ему всецело: талант или бездарь. Об этом в «Ахиллесе и черепахе» говорит Такэси Китано, завершая этим высказыванием свою лукавую автобиографическую трилогию.

Парадокс Зенона гласит, что быстроногий Ахиллес никогда не догонит черепаху, если она в начале пути находится на некотором расстоянии от него. Сколько бы Ахиллес ни бежал, черепаха за то же время успеет сделать еще шаг, еще полшага, еще десятую долю шага. Эти салочки будут продолжаться вечно: стэнд-ап-комику Биту Такэси никогда не догнать медленного режиссера Китано, художник Такэси Китано будет вечно бежать за славой Китано — публичной фигуры. Можно сказать иначе: если Ахиллес — это человек, а черепаха — его творческое начало, то Китано сделал очень грустное кино о художнике, который бежит на месте, неспособный догнать сам себя. Если Ахиллес — это художник, а черепаха — все то человеческое, которое любит, страдает и не знает, как жить дальше, то у Китано получилось очень веселое кино о том, как плохой художник дорастает сам до себя.

«Ахиллес и черепаха» — история жизни творца, который в детстве подавал надежды, в юности пытался экспериментировать и потрясать основы, а в зрелости пришел к имитации манеры великих художников и к поискам последней искренности. За это время он потерял родителей, друзей, дочь, от него ушла любимая жена, а признания как не было, так и нет. И в этой ситуации искусство для героя становится сперва актом са-

мовыражения, потом самопознания, а потом и чем-то вроде самоубийства. «Идея фильма в том, — объясняет режиссер, — что даже люди, не обладающие талантом, должны жить в полную силу и не отворачиваться от реальности; это история о жестокости жизни художника».

Первые полчаса фильма — подробный, монотонный, классически выстроенный отчет о детстве вундеркинда. Отец героя — миллионер, коллекционирующий произведения искусства. Вскоре мальчик оказывается сиротой: родители, потеряв состояние, кончают с собой. Смерть вообще сопровождает героя повсюду, он относится к ней, как к красивому яркому пятну на однотонном фоне. В общем-то, любая жизнь, перенесенная на холст, застывает, а значит — умирает.

Портрет художника в юности весь забрызган яркими красками. Это неуверенные, смешные шаги студентов арт-школы по направлению к настоящему современному искусству. Герой и его сподвижники пытаются оставить след в мире: садятся, к примеру, на велосипед, берут ведро с краской и разбиваются на велосипеде о стену. Краска расплескивается. След ненадолго остается.

Но все, чем занимается главный герой в первой половине фильма — богемная тусовка, рисование с натуры, женитьба, воспитание ребенка, арт-эксперименты, — выглядит необязательным и не важным, пока на экране не проходит много лет и герой не превращается в седого и растерянного Такэси Китано. Он все еще рисует, и неуверенные потеки краски складываются в четкую и страшную картинку его уже почти прожитой жизни. Его жена самоотверженно участвует во всех безумных начинаниях мужа. В попытках поймать настоящее страдание — а значит, настоящее искусство — она готова рисовать умирающего, проводить арт-бой с настоящим боксером, топить мужа в ванне, чтобы он, вынырнув и с трудом вдохнув, провел линию, наполненную страданием. Ему это нужно: арт-дилеры не интересуются тем, что он делает, объясняя ему, что все это — эпигонство и что здесь нет истинных чувств.

Эпигонство, да. Герой Китано повторяет то Джексона Поллока, который разбрызгивал краску по полотну, «записывая биологические импульсы художника», то «живопись действия», в которой кистью становится само тело художника или модели. В фильме есть отголоски чуть ли не всей истории искусств XX века: картины Миро и Уорхола, суицидальные практики Брюса, перформанс Марины Абрамович «72 инструмента боли и наслаждения», «Огненные картины» Ива Клейна и даже бизнес-арт-жест — назначение запредельной цены объекту, не обладающему почти никакой художественной ценностью. Герой все делает правильно, так, как до него делали мастера, он полностью отдается процессу. Но он подходит к искусству XX века с абсолютными мерками: для него важен не процесс, а результат. И именно это, как ни странно, делает его бездарным при всей гениальности его подходов. Сесть рисовать подсолнух в горящем сарае — это гениально. Попросить рабочего пройтись отбойным молотком по урбанистическому пейзажу — это прекрасно. Посадить человека, покрашенного белым, в красную комнату — это красиво. Но результат всякий раз оказывается неудовлетворительным, смешным, глупым, страшным. Формально занимаясь искусством действия, герой при этом даже не замечает, что творит хэппенинги и перформансы, искренне считая, что цель художника — поймать эмоцию и написать картину. Все, что находится между этими двумя точками, он не воспринимает как творчество, а между тем лишь этот процесс и важен.

В хэппенингах и перформансах самоцелью становится действие, объектом творчества — сам художник, а зритель оценивает не конечный результат, а процесс. Умберто Эко говорил, что невозможно представить себе наивного адресата абстрактной живописи или скульптуры: «По отношению к абстрактному искусству существует лишь один вид чтения — критический: то, что произведено, не имеет само по себе никакого значения, интересен лишь спо-

соб его создания». В «Ахиллесе и черепахе» некому оценить способ создания шедевров героя, некому осознать, какой миф стоит за каждым его творением. Китано рассказывает о человеке, который должен был сделать всего одну вещь: принять правила арт-игры, найти своего зрителя. Даже самый гениальный его жест, жест отчаяния, когда художник поджигает деревянный сарай, в котором рисует с натуры подсолнух, — без зрителей сгорает впустую.

Подсолнухи — оммаж Ван Гогу, не только самому сумасшедшему, но и самому дорогому художнику в мире. В 1987 году его «Подсолнухи» были куплены японским магнатом Яцуо Гото за 39 921 750 долларов — самая большая на то время сумма, затраченная на произведение искусства. В китановском подсолнухе сгорают одновременно все идиоты арт-дилеры, неспособные при жизни художника оценить его творчество, все творцы, не умеющие вовремя заняться самопиаром, все несчастные люди, не видящие, как уходит жизнь, пока гонишься за искусством. Не зря Китано объясняет, что его фильм — история о том, как «в определенных условиях искусство может стать наркотиком». Рассказ о художнике превращается в историю об одержимости, о поиске смысла, о том, как искусство подчиняет себе не только творца, но и саму реальность.

Об этом, правда, Китано говорит в каждом фильме своей трилогии о деструкции: «Такэсиз», «Банзай, режиссер!», «Ахиллес и черепаха». Это история болезни и распада каждой из множественных личностей Такэси Китано, препарирование его трагических и комических масок. Но если первые два фильма можно было воспринимать как автобиографии, в третьем нет ни актера Бита Такэси, ни режиссера Китано. Хотя картины настоящие: «Ахиллес и черепаха» возникли именно из-за того, что режиссер посмотрел на свои скопившиеся «идиотские рисунки» и решил, что надо их как-нибудь использовать — например, снять фильм о том, как они плохи.

Здесь Китано лукавит: его картины общепризнанны, у него проходят выставки, он неплохой художник. Но его фильм показывает, что восприятие искусства зависит не от художника, а от потребителя: те, кто ходит на выставки Китано, видят за каждым его рисунком целый миф и воспринимают эти картины не как «наивные зрители». У героя «Ахиллеса и черепахи» таких «знающих» зрителей нет.

Точнее, есть. Во-первых, это мы — те, кто видит, как горит подсолнух, те, кто способен оценить всю жизнь главного героя, те, кому герой ничего не должен доказывать. Во-вторых, есть еще главный зритель всего этого перформанса: сам Китано.

В «Такэсиз» режиссер рассказывал об одинаковых актерах Такэси, по-разному живущих неприятно похожей жизнью: один — известный, другой — бездарный. В «Банзай, режиссер!» речь шла о кукле-близнеце Китано, его заместителе с камерой в пустой башке. У Китано-художника все по-другому: он один, у него нет двойника. Причем это не означает, что Китано-художник отказался от бездарного доппельгангера или его искусственного заместителя, — нет, у него нет талантливого близнеца. В фильме отсутствует сам Такэси Китано, мифотворец, точнее — он отходит за пределы экрана, становится на место зрителя.

Существует еще один знаменитый парадокс — о брадобрее, который бреет всех, кто не бреется сам; бреет ли он сам себя? Трилогия Китано — процесс бритья того самого брадобрея. Черепаха ревнива: она требует, чтобы быстроногий Ахиллес всю жизнь только и делал, что догонял ее. На самом деле до тех пор, пока черепаха существует в его утомленном соперничеством мозгу, Ахиллесу ее не догнать. Когда он начинает получать удовольствие от самого процесса бега, когда он перестает думать о черепахе, когда художник, забыв об искусстве, уходит под руку с реальным человеком в реальную жизнь, когда режиссер говорит «снято!» — брадобрей оказывается чисто выбритым. Ну, может, кровь сочится из пары порезов. Ничего, не смертельно.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Ювенильное небо

Мне кажется, они могли бы быть нарисованы на пачке американских сигарет 1940-х годов. Молодые летчики с открытой улыбкой. Почти дети. Приветливо машут с картинки рукой. Под картинкой надпись: The Sky Crawlers. Такая же, как на титрах лучшего фильма японского аниматора Мамору Осии.

Легко представить и заставку компьютерной игры: на мир, куда мы только что прибыли, Осии предлагает посмотреть от первого лица. Лопасти винтов замерли. Я с удовольствием вдохнул прохладный утренний воздух с легким привкусом солярки, достал пачку из кармана комбинезона, закурил, сломал спичку, бросил на взлетную полосу. На этой авиабазе можно курить даже рядом с топливным баком. Я видел это в старом кино, там все курят, это примета стиля нуар, мы с ребятами его очень любим. Я уже видел и эту сломанную спичку, и эту смешную собаку, бегущую от ворот ангара. Странно, ведь я только что прибыл.

Мамору Осии начинает фильм с неуловимого ощущения дежа вю. Оно знакомо игроку, привычно входящему в виртуальную реальность: вероятно, это просто следующий уровень. Оно знакомо курильщику, потому что сопровождает первую утреннюю затяжку. А может быть, дело в собаке: это бассет-хаунд Габриэль, Осии часто запускает его погулять в свои картины, потому что деление на кино и реальность очень условно — по крайней мере, для того, кто способен смотреть по тысяче фильмов в год, а Мамору Осии способен. На этой зыбкой границе миров должно быть хоть что-то неизменное и дружелюбное.

Привет, Габриэль, вот мы и дома.

Небо нарисовано прозрачной акварелью. Поначалу кажется, что кро-

«Небесные тихоходы»
(Sukai kukora / The Sky Crawlers)
По роману Хироси Мори
Автор сценария **Тихиро Итоу**
Режиссер **Мамору Осии**
Режиссер анимации **Тосихико Нисикубо**
Оператор **Хисаси Эдзура**
Художник **Кадзуо Нагаи**
Композитор **Кэндзи Каваи**
Звукорежиссер **Кадзухиро Вакаваяси**
Production I.G
Япония
2008

ме неба ничего нет. Возвышенна и прозрачна музыка Кэндзи Каваи. А эти пухлые облака, белое на голубом, наверное, просто от того, что здесь много курят.

«Небесные тихоходы» (а как еще перевести The Sky Crawlers?) делают экран похожим на распахнутое окно. Очень просторно, в анимационных фильмах так почти не бывает. Точка на горизонте кадра приближается по диагонали, превращается в бассет-хаунда, длинные уши трепыхаются на бегу, кажется, что Габриэль сейчас взлетит. Другие точки превращаются в самолеты, акварельное пространство наполняется ревом моторов, переговорами пилотов, пулеметными очередями. На белое и голубое ложатся черные мазки горящего топлива. Перевернувшись, истребитель падает по диагонали, становясь точкой на горизонте кадра.

Мамору Осии не спешит ничего объяснять, предоставляя сюжету право быть таким же разряженным, как атмосфера. Пилоты взмывают в небо, проводят бой и возвращаются на базу, где их встречают смешная собака, хмурая женщина-механик и строгая девочка-командир. Пилоты пьют пиво всегда одной и той же марки и ездят в один и тот же придорожный бар, устроенный в классическом американском стиле. Там можно посмотреть воздушные бои по телевизору. Как футбол. Обстоятельства проявляются постепенно и естественно. Никакой войны нет, и, несмотря на ретро-антураж и винтовые самолеты, мы, очевидно, не в прошлом, а в идеальной версии будущего, в конце истории. Поэтому нет смысла торопиться, вы всегда успеете на устроенное глобальными корпорациями бесконечное реалити-шоу с участием «килдренов», пилотов-подростков, которые не становятся старше, а умереть могут только в сражении. Упасть по диагонали кадра, оставляя на белом и голубом черный след.

Реактивные скорости и фантастически снятые бои не мешают «Небесным тихоходам» оставаться очень медленным, медитативным, пустотным кино. Бой — лишь короткая вспышка, придающая смысл монотонным будням пилотов-подростков, вечно юных героев просторного мира: за их победой или смертью следят по телевизору, к их услугам самые красивые девушки. Не грусти, пилот: они приласкают тебя ночью, а утром проводят на боевой вылет и оплачут, если вылет окажется последним. Хотя кому, как не им, знать: имя и облик здесь мало что значат. Ты вернешься.

Вспомнишь ли ты их нежность, когда придешь терять невинность в следующий раз? Разве что смутно, когда закуришь в постели: кажется, тебе знакома и эта комната, и татуировка на девичьей коже, а может, это просто дым щиплет глаза.

Килдрены пришли в фильм Осии из романов Хироси Мори, но могли быть взяты из компьютерных игр: их герои тоже не взрослеют, умирают только в бою, а потом возвращаются на базу, чтобы попытаться пройти уровень снова. Или пройти уровень — это все-таки значит в каком-то смысле стать старше? Буддист сказал бы, что так и устроен мир: пройти уровень значит улучшить карму, вы умираете, а потом все равно возвращаетесь с неясными воспоминаниями о том, что это уже было, пока не сумеете понять иллюзорность всего земного, остановить колесо сансары, выйти из круга перерождений. Ницше увидел бы в этих повторах возможность завершить еще один круг становления, приблизиться к идее сверхчеловека. Герои Мамору Осии существуют между тремя версиями сюжета о вечном возвращении. В трехмерной проекции: компьютерная игра, буддизм, Ницше.

Буддист стремится к тому, чтобы освободиться от страстей, но герои Осии почти бесстрастны. Их лишь смутно тревожат запрограммированность и недопроявленность собственных жизней, в какой-то момент они хотят разорвать круг, навсегда выйти из реалити-шоу, но самоубийство невозможно. Ромео и Джульетта ницшеанской игры могут лишь попросить друг друга о последней милости: нажать на спусковой крючок пистолета, как на клавишу Escape.

И все равно они обречены на возвращение, в котором повторяются мельчайшие детали, сломанная спичка на взлетной полосе, хотя однажды это перестает быть механическим повтором, потому что осознается как повтор. Так возника-

ет сначала отчаяние, а потом прозрачная тоска, из которой соткан фильм Осии.

О компьютерной игре он уже снял «Аваллон», игровую картину, симулятор войны в нищей монохромной Польше. О пробуждении человеческого в сверхчеловеке он снимает всю жизнь: персонажам знаменитого «Призрака в доспехах» тоже были знакомы эти наплывы непонятно откуда возникших образов-воспоминаний. Тогда герои Мамору Осии были киборгами, в «Небесных тихоходах» стали богами, а кем же еще.

Кто ты? Кто я? — ключевые вопросы всех фильмов Осии. Кем мы были раньше? До того как встретились в этой реальности. До того как тело стало совершенной киберсистемой, а мозг подключился к Глобальной Сети, чей плотный информационный слой хранит следы чьей-то чувственной памяти. До того как самолет рухнул вниз, распадаясь в замедленной съемке.

Но прежние фильмы Осии — от сюрреалистического «Яйца ангела» с тенями гигантских рыб, плывущими под дождем по улицам мертвого города, до гиперреалистического «Аваллона» с восточноевропейской разрухой — так или иначе были антиутопиями.

«Небесные тихоходы» — утопия. Мир прекрасен, свеж, распахнут во все стороны. В нем нет страдания, но всегда есть место подвигу: войну заменила игра. Его герои совершенны: юны, красивы, над ними не властно время. Им всегда четырнадцать-пятнадцать лет.

Романтическая утопия подростка: упоение в бою, небо, самолет, девочка в офицерской форме выжидательно и строго смотрит сквозь очки и затягивается тонкой сигаретой. Милитаризм, фетишизм. Сон камикадзе за секунду до взрыва, поставленный на бесконечный реверс.

Романтическая ювенильная тоска: ничего еще не случилось, но ты уже уколот ностальгией. Чувство неизбежной утраты входит в легкие с первой утренней затяжкой. Дежа вю: ты впервые дотрагиваешься до ее кожи, но тебе мешает тревога, что все это было, и по-настоящему ты любил ее тогда, а сейчас лишь наваждение, повтор.

Всегдашний подростковый страх: взрослые сильнее. Они на другом уровне игры. В «Небесных тихоходах» есть Учитель, которого нельзя победить: если ты увидел его самолет, то уже не вернешься на базу. Готовясь к последнему вылету, главный герой называет Учителя отцом.

Удивление подростка перед детьми: ты еще слишком юн, чтобы воспринимать чье-то рождение как обыденность; это тайна. Но девочки узнают ее раньше: у строгой начальницы авиаотряда есть маленькая дочь, которая иногда тоже встречает тех, кто спускается с неба.

Где-то в небе у килдрена есть Отец, однажды на земле у килдрена могут быть дети. Но и то и другое дается лишь как напоминание обо всем, чего лишены, о чем тоскуют герои Мамору Осии, которым недоступна обычная человеческая судьба: стать взрослым, вырастить ребенка, состариться, умереть. Их вечное возвращение — просто кольца сигаретного дыма. Должно быть, им снится пепел.

Искусство кино давно живет после гибели богов, оставленных где-то в ветхой театральной эпохе романтизма. Мамору Осии рисует ослепительно прекрасный мир, в котором боги молоды, но уже отравлены тоской. Романтики стремились из тюрьмы плоти к высотам Духа. Осии выворачивает романтическую тоску наизнанку. Заратустра у Ницше сожалел, что низкое, недостойное тоже должно вечно возвращаться. Но в фильме Осии нет ничего низкого и случайного. Все сложные сюжетные обстоятельства и роковые тайны сведены в чистую минималистскую структуру, визуальный знак, не требующий пояснений и оправданий. Боги заперты внутри компьютерной игры или реалити-шоу. А может быть, просто нарисованы на пачке американских сигарет, тоже обреченной на вечное повторение — на тираж. Молодые летчики с открытой улыбкой. Почти дети. Приветливо машут с картинки рукой. У них есть только высокое, очень высокое: смерть, любовь, небо. Их томит лишь странная тоска: духа о плоти, бессмертия о бренности, дыма об огне.

СТАС ТЫРКИН

Невидимки

Фильмы Рамина Бахрани у нас мало кто видел. Даже фестивальные завсегдатаи едва знакомы с картинами тридцатитрехлетнего иранца, с детства живущего в США: главную надежду американского «независимого кино» пока не выпускают из фестивального гетто.

Все фильмы Бахрани показывались на первосортных кинофестивалях, но — во второстепенных, параллельных программах. Их составляют, как правило, из картин режиссеров, еще не выбившихся в фестивальную номенклатуру или, напротив, отправленных в отставку с «передовой». Та часть «не дотягивающих» до конкурса фильмов, что не озабочена исступленными поисками «новых форм», сосредоточивается на поиске новых фактур — социальных и человеческих, на «мелкотемье» локальных житейских сюжетов и описании обыденной реальности. Такое кино не замахивается на покорение бокс-офиса и благоразумно воздерживается и от вымученной «художественности», и от предъявления глубокомысленных авторских манифестов. Хотя его программная скромность — и лучший манифест, и свидетельство режиссерского здравомыслия. Даже в меру радикальные критики давно просят фестивальных работников поменять местами основную и параллельную программы, но устоять против натиска рвущихся в конкурс «священных коров» и голливудских мейджоров решительно невозможно: затопчут. В этом году — ввиду недостатка голливудского товара — Марко Мюллер смело включил в венецианский конкурс картины, которые при обычных обстоятельствах там никогда бы не оказались. В частности, обладающий всеми качествами фестивального фильма высшей категории

«Гудбай, Соло» ***(Googbye Solo)***
Авторы сценария **Бахарех Азими, Рамин Бахрани**
Режиссер **Рамин Бахрани**
Оператор **Майкл Симмондз**
Художник **Чед Кейт**
Композитор **М.Ло**
Звукорежиссер **Том Эфинджер**
В ролях: **Сулейман Сай Саване, Ред Уэст, Дайана Франко Галиндо**
Gigantic Pictures, Noruz Films
США
2008

«Вегас» Амира Надери — еще одного иранца, живущего и работающего в США. Время его более молодого соотечественника Бахрани еще не пришло: его по-прежнему держат на расстоянии от фестивального центра, хотя и осторожно приближают к нему.

Второй по счету фильм Бахрани, открывший этого автора фестивальному миру, был показан три года назад в той же Венеции в только что созданной тогда программе Venice Days (или «Дни авторов»), ближайшей родственнице каннского «Двухнедельника режиссеров». Название его Man Push Cart лучше оставить без перевода (впрочем, это касается и последующих картин быстро снимающего режиссера) — речь о киоске на колесах, и название передает энергию физического действия, на которое обречен главный герой — пакистанский эмигрант Ахмад, толкающий и толкающий, как Сизиф свой камень, тележку с провизией по холодным предрассветным улицам Манхэттена. Сыгравший Ахмада Ахмад Разви родом из Пакистана, сам торговал пончиками и бубликами из такой же точно железной конуры на колесах. Мимо таких, как он, постоянно мозолящих глаза и потому совершенно незаметных пролетариев-эмигрантов, легко проходят выбирающие здоровый образ жизни представители среднего класса и высшего сословия, среди которых — известные режиссеры и деятели кинобизнеса, в том числе и те, кто разражается время от времени одами во славу «маленького человека». Эмигрант Бахрани не погнушался остановиться и посмотреть, на что действительно похожа жизнь человека, чей рабочий день начинается в три утра, а мир сузился почти до размеров черепашьего домика. В полном соответствии с заветами неореалистов, предпочитавших находить, а не выдумывать сюжеты, персонажей и фактуры.

Ареал обитания героев следующей картины Бахрани, показанной в прошлом году в каннском «Двухнедельнике режиссеров», — это Chop Shop, автослесарная мастерская, в которой разбирают на запчасти ворованные машины. Здесь живет и работает двенадцатилетний сирота-пуэрториканец Алехандро. В его крохотной, но довольно уютной выгородке-клетушке есть все необходимое молодому человеку, ведущему гиперактивный образ жизни: кровать, микроволновка и даже холодильник, под завязку набитый колой. Все это малолетний протагонист с гордостью продемонстрирует своей шестнадцатилетней сестре Исамар, приехавшей навеки поселиться с ним на нескольких квадратных метрах.

Автомастерская, принадлежащая видному мужчине и собаководу по имени Роб Совульски (он сыграл самого себя в фильме, где все герои носят имена своих исполнителей), — одно из множества мелких ремонтных предприятий, дислоцированных на площади в тридцать гектаров в районе, который жители Квинса называют «Железным треугольником». А Скотт Фитцджеральд в «Великом Гэтсби» назвал его «долиной праха». Сейчас это район-невидимка, о существовании которого не ведают ни гости Нью-Йорка, прилетающие в аэропорт Ла Гвардия, ни посетители стадиона Shea, хотя между этими достопримечательностями он и расположился. Бермудский «железный треугольник» обнаружил оператор Майкл Симмондз, замечательно сочно, а при этом скромно, без примочек и прикрас, в традициях лучшего независимого американского кино 70-х годов снявший все картины молодого иранского эмигранта. Обнаружил совершенно случайно, когда у него самого сломалась машина.

Нью-йоркские места необщего пользования Симмондз и Бахрани показывают таким образом, что американцы отказываются узнавать в них Америку. Обозреватель Variety даже обвинил Chop Shop в поверхностности: «Фильм не содержит никаких следов проникновения в жизнь современной Америки; то, через что проходит герой в попытке подняться со дна общества, могло произойти и в любой другой стране». В закоулках главного города Америки (и всей современной западной цивилизации) Бахрани обнаруживает черты страны «третьего мира» — полукриминального, замусоренного, но полного природ-

ной витальности и животного энтузиазма. Населяющие его люди с трудом сводят концы с концами, вырывая у судьбы крохи, как голуби, которых гоняет Алехандро. Но при этом решительно не ощущают своей второсортности и живут надеждами на лучшую жизнь, какой она им видится из-под капота разбираемого на запчасти ворованного автомобиля. Вся жизнь, все усилия Алехандро, одинаково деловито промышляющего и продажей порно на DVD, и откручиванием колес у припаркованных автомобилей, направлены на достижение его персональной «американской мечты»: мальчик собирает четыре с половиной тысячи долларов на приобретение подержанной точки общественного питания на колесах. Близкой родственницы той, что владела жизнью героя Man Push Cart. Нью-йоркская дилогия Бахрани обрывалась на высокой и пронзительной ноте надежды, питающей несознательных юношей. Затаенная, недосказанная, но легко читаемая меланхолия автора существовала в этой «минимальной истории» на правах деликатного контрапункта.

У героя новейшей картины Бахрани «Гудбай, Соло» (премьера состоялась в этом году в параллельном венецианском конкурсе «Горизонты», в котором фильм удостоился приза ФИПРЕССИ), тоже есть мечта, столь же приземленная и недоступная, как «такомобиль» Алехандро. Обаятельный таксист-сенегалец по имени Сулейман мечтает стать бортпроводником и бороздить на чартере просторы вселенной. Действие фильма разворачивается уже не в городских джунглях Нью-Йорка, а на открытых пространствах рассеченной горами Северной Каролины — в городке Уинстон-Салем, где производят легендарные сигареты, в районе Блоуинг Рок — скалы, стоящей над пропастью, откуда всегда дует ветер, зимой создавая удивительную иллюзию падающего вверх снега. По преданию, этот ветер вернул дочери вождя индейского племени ее возлюбленного, бросившегося в пропасть по причине конфликта между чувством и долгом.

Малоприятного одинокого семидесятилетнего старика Уильяма, желающего свести счеты с жизнью в упомянутой пропасти, по принципу бумеранга будет настойчиво возвращать к жизни стремительный, как ветер, дружелюбный и ужасно словоохотливый таксист Соло. (Так называет себя Сулейман; надо ли говорить, что играет его — причем изумительно — дебютант в кинематографе по имени Сулейман Сай Саване?) Замеченный в мелких странностях, неразговорчивый и недружелюбный клиент попросит доставить его через пару недель к подножию Блоуинг Рок. Держащий нос по ветру Соло сразу сообразит, что старик собирается в горы не для того, чтобы полюбоваться завораживающим красно-желтым осенним пейзажем. И примется изо всех сил переубеждать его словом и делом — в том числе и потому, что не желает быть частью стариковского плана смерти. Противный и краснорожий (в Америке таких зовут redneck — красношеий) Уильям, едва ли сделавший в своей жизни много добра, будет всячески демонстрировать Соло свое полное нежелание нормального человеческого общения, для пущей убедительности иногда пуская в ход кулаки. Компания временами, возможно, чуть более навязчивого, чем это нужно для дела, сенегальца (один рецензент даже сравнил его с вызывающей активное раздражение героиней Салли Хокинс из «Беспечной» Майка Ли) тяготит Уильяма в той же степени, что и жизнь. Слишком долгое прощание с Соло равнозначно для него прощанию с жизнью, которое все никак не наступит. В ожидании разрешения этого затянувшегося дела несносный африканец — в отличие от вечно радостной идиотки Майка Ли — постепенно утрачивает свою беспечность. Мягкий осенний минор, растворенный в чистом горном воздухе, комментирует очередной незаметный крах очередной незамысловатой «американской» мечты: в стюарды Соло не взяли и крутить баранку ему, по всей видимости, придется до конца дней...

Уильяма играет опытный «рэдимейд» Ред Уэст. Чудеса кастинга, которые демонстрирует Бахрани в каждой своей картине, на этот раз увенчались выбором на эту роль бывшего телохранителя Элвиса Пресли, статиста и дублера — человека, профессионально игравшего не свои роли. Его погасшие гла-

за не в силах зажечь даже Соло, словно бы представителя третьего (нового) мира, способного забить своей энергией уходящую натуру белой цивилизации.

Кино Бахрани, ранее отчуждавшее зрителя (даже американского) недоступной инопланетностью среды, впервые ступило на дружелюбную территорию жанра — в данном случае известного как buddy movie, «мужской фильм». Но «Гудбай, Соло» оказался в большей степени «фильмом об Америке», чем его предыдущие ригористские «неонеореалистические» упражнения в человеколюбии, избегавшие обращения к корневым американским мифологемам и уловок условного кино, в том числе закадровой музыки. Впрочем, традиционность сюжета, знакомого по плохим и хорошим американским (и не только) «мужским фильмам» с брошенными в одну тачку полярно заряженными «партнерами», режиссер разрушает полным разоблачением штампов зрительских ожиданий. Вместе с Соло мы выясним, что желающий свести счеты с жизнью старик не страдает неизлечимой болезнью. Что молодой кассир кинотеатра, каждое телодвижение которого Уильям описывает в своей записной книжке, не приходится ему брошенным некогда сыном или внуком. Причин, толкающих Уильяма на самоубийство, может быть, вообще нет. Разумеется, помимо экзистенциальных.

Бахрани, посещавший в детстве Блоуинг Рок вместе с отцом, лично знает и своих героев, и среду их обитания. Он был знаком с молодым сенегальцем-таксистом и каждое утро обменивался приветствиями со стариком, доживавшим дни в богадельне. Близких ему людей режиссер просто не в состоянии оскорбить натужными мотивациями и примитивными комфортными развязками отношений друг с другом — и с жизнью. Внутреннюю жизнь «второстепенных людей» Бахрани открывает заново, как открыл «невидимый» железный треугольник в центре Квинса.

«Разве неореализм не является, прежде всего, гуманизмом, а потом уже режиссерским стилем, который определяется главным образом своим самоустранением перед лицом изображаемой реальности?» Уверенность, которая сквозит в риторическом вопросе Андре Базена, подтверждает в своих фильмах Рамин Бахрани.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Live

«Рейчел выходит замуж»
(Rachel Getting Married)
Автор сценария **Дженни Люмет**
Режиссер **Джонатан Демме**
Оператор **Деклан Куинн**
Художник **Форд Уилер**
Композиторы **Доналд Харрисон-младший, Зафер Тавил**
Звукорежиссер **Блейк Лей**
В ролях: **Энн Хэтауэй, Розмари Девитт, Матер Зикел, Билл Ирвин, Дебра Уингер и другие**
Ceinica Estetico, Mark Platt Productions
США
2008

Что мы знали о Джонатане Демме до того, как он снял «Рейчел выходит замуж»? Мы знали, что Демме — первоклассный голливудский режиссер, мастер жанра, умеющий переворачивать с ног на голову его содержание, оставляя нетронутой форму. Еще мы успели заметить, что Демме, автор «Молчания ягнят» и «Филадельфии», куда-то пропал. «Рейчел выходит замуж» — его третий «большой» фильм за последние десять лет, до этого были лишь «Маньчжурский кандидат», римейк одноименной картины Джона Франкенхеймера, и «Вся правда о Чарли», римейк «Шарады» Стэнли Донена.

Но к ленте «Рейчел выходит замуж» весь этот послужной список отношения не имеет. Она родилась не из любви режиссера к статусному Голливуду, который Демме сам давно олицетворяет, а из совершенно другого опыта — из увлечения нонфикшном и музыкой. В перерывах между голливудскими проектами он снял документальные портреты Нила Янга, Брюса Спрингстина, групп The Pretenders и The Talking Heads, а недавно запустил документальный цикл «Право на возвращение: новые хоумвидео из нижнего 9-го округа» (Right to Return: New Home Movies from the Lower 9th Ward). Это хроника жизни Нового Орлеана, приходящего в себя после урагана Катрина. Демме общался с семьями, решившими вернуться в свои раз рушенные дома раньше времени и восстановить их своими руками.

Дом, который одновременно может быть убежищем и взрывоопасным полигоном, защитной крепостью и территорией бездомности, стал героем и «Рейчел выходит замуж». Демме посвятил фильм Роберту Олтмену, а сценарий написала Дженни Люмет, дочь Сидни Люме-

та, еще одного классика американского реализма. Она написала про большую семью, собравшуюся вместе по случаю бракосочетания старшей дочери Рейчел (Розмари Девитт) и едва не распавшуюся в этот момент из-за ее сестры-наркоманки Ким (Энн Хэтауэй), отпущенной из реабилитационного центра. Это история про накал семейного торжества, чреватого расчесыванием старых ран, скандалами, истерикой, приступами удушья, про любовь, скрывающую ненависть, которая скрывает еще большую любовь.

Весь фильм — череда застолий, посиделок, круговорот большой группы людей в пределах одного загородного дома. Эта завораживающая толкотня происходит под аккомпанемент живого оркестра, приглашенного на праздник заранее, чтобы отрепетировать выступление. Из-за визита Ким подготовка к свадьбе идет не по плану и едва не срывается, но музыканты, словно бессловесный хор, все равно продолжают играть, не признавая различий между репетицией и итоговым выступлением. Иначе говоря, между разладом и слаженностью, дисгармонией и гармонией, несчастьем и счастьем. Отсутствие различий между спонтанностью и отрепетированностью является и стилистическим принципом Демме. Съемки картины проходили в режиме непредсказуемой импровизации, актеры дополняли и без того свободный сценарий собственными репликами, а ручная камера Деклана Куинна ловила их в моменты подготовки к роли. Съемочный процесс с его скоплением и коловращением массы людей — такой же неподконтрольный и витальный процесс, как и подготовка к свадебной церемонии. В этом смысле Ким, вносящая диссонанс в праздничную атмосферу и бунтующая против семейных условностей, похожа на актрису с характером, которая единственная не может вписаться в предложенную ей роль, попасть на общую волну и тем самым срывает съемки. Отчужденность Ким от своей семьи особенно подчеркивается контрастом между Энн Хэта-

«Борец» ***(«Рестлер», The Wrestler)***

Автор сценария **Роберт Сигел**
Режиссер **Даррен Аронофски**
Оператор **Марис Альберти**
Художник **Тим Граймз**
Композитор **Клинт Мэнселл**
Звукорежиссер **Джейкоб Рибикофф**
В ролях: **Микки Рурк, Мариса Томеи, Эван Рейчер Вуд и другие**
Protozoa Pictures
США
2008

уэй, играющей наотмашь, с актерским драйвом, и остальным ансамблем, в котором много любителей — друзей и знакомых Демме, другие же профессионалы играют, как непрофессионалы, то есть без признаков актерской техники, словно их «влили» в персонажей.

«Рейчел выходит замуж» — чистый кинематографический Live, в том смысле, в каком этот термин употребляют музыканты, когда говорят о не студийном выступлении и живом звуке. Приходилось слышать, что, дескать, ничего оригинального тут нет. То же самое на том же материале проделал десять лет назад один из зачинателей «Догмы» Томас Винтерберг в фильме «Торжество». Но в первых лентах «Догмы» нет ощущения реального времени, нет ощущения сиюминутности и непоправимости, пронизывающего мелодию Демме, кантилену повседневного существования, в котором барахтаются его герои. Как это ни парадоксально, но аскетизм «догматиков» был направлен на максимальную визуализацию, он придавал реальности законченную форму, а Демме, наоборот, снимает по касательной, стремится к разомкнутости. Его импровизационный минимализм не претендует на то, чтобы «показать все»: то, что попало в кадр, то, что мы видим, — лишь крупица реальности, маленький эпизод, частица чужих жизней.

В своем документальном проекте о Новом Орлеане Демме рассказывает о семьях, пострадавших от природных катаклизмов. А в «Рейчел выходит замуж» он показывает, что семья — сама по себе природная стихия, созидательная и разрушительная одновременно, у которой есть свой жизненный цикл: режиссер с точностью антрополога-документалиста запечатлевает одну из его фаз — свадьбу. Но есть и другой, более привычный взгляд на этот праздник, когда кто-то из родственников или друзей берет в руки домашнюю камеру и снимает о нем хоумвидео для домашнего архива. Практически каждая свадьба превращается в хоумвидео. Эти две точки зрения — стороннего наблюдателя и лучшего друга молодоженов, от которого у них нет секретов, — Демме свел воедино. Свадьба — момент торжественный, но сквозь объектив домашней камеры, находящейся вдобавок в руках нетрезвого гостя, она утрачивает значительность и становится чем-то мелким, курьезным, нелепым. А от сочетания торжественного и нелепого в ней проглядывает уже что-то трагическое. Вольная, как ураган, импровизация Демме достигает пика во время послесвадебной вечеринки, когда все действующие лица растворяются в звуках музыки — свинга, джаза, африканских и арабских ритмах. Но этот долгий музыкальный эпизод — своеобразная «зона молчания», заглушающая предыдущие словопрения, речевые потоки, тосты, выяснения отношений, семейные разборки, позволяющая героям прийти в себя.

Рок-музыканты, ставшие героями документальных фильмов Демме, появились в 60-е и 70-е, откуда родом он сам. «Рейчел выходит замуж» — картина, снятая с плеча под живую незакадровую музыку, — это его возврат в ту эпоху, сдвинувшую границы между мейнстримом и андерграундом, официозом и субкультурами, когда кино, в том числе голливудское, вышло за собственные границы и совершило невиданный прорыв к реальности. Тогда границы первыми раздвигали независимые, смело уходившие в мейнстрим и обогащавшие его без ущерба для собственной индивидуальности. А на последнем Венецианском фестивале произошло обратное движение: матерый и уже немолодой голливудский режиссер Демме, а также молодой, но уже признанный и опытный Аронофски («Борец» / «Рестлер») вспомнили о своих независимых начинаниях, но не повторили их в чистом виде, что, возможно, выглядело бы архаикой, а расширили их до масштаба большого, безграничного кино. В независимой кинореальности, порядком закостеневшей, они пробудили большой стиль, отчего она стала еще более реальной.

Оба режиссера обратились, в сущности, к ритуалам — Аронофски к рестлингу, низменному зрелищу и пародийному виду борьбы, рожденному в американских пригородах, Демме — к свадьбе и семейному торжеству. Но их интерес намного шире — это внежанровая реальность, периферийная неми-

фическая Америка, снятая вчистую, без кавычек, так, будто ее только предстоит назвать «одноэтажной». В их картинах пленяет не сюжет, а прозрачность режиссерской оптики, благодаря которой жизнь в кадре — с ее путаницей, сложностью, безысходностью — тоже обретает прозрачность, очищаясь от киношных и бытовых иллюзий. Но такая трезвость киновзгляда, которая постепенно выкристаллизовывается из похмелья жизни, придает этим историям что-то неимоверно прекрасное. Даже если героине Демме придется вернуться в клинику, так и не почувствовав себя в своей тарелке на семейном празднике. Даже если герой фильма Аронофски добровольно погибает, превращая реальную смерть на ринге в апофеоз рестлинга — постановочного шоу, в котором мордобой, боль, страдание — все понарошку, все имитация, а кровь, обливающая борцов с головы до ног, на самом деле размазана ими же самими и заранее взята из маленьких надрезов бритвой.

И у Демме, и у Аронофски есть напряженный контраст между реальной, документальной средой и шершавой индивидуальностью главных героев, из этой среды выламывающихся и сыгранных с еле подчеркнутым, но обжигающим артистизмом профессиональными актерами. Персональный вклад Микки Рурка в «Рестлера» столь же огромен, как и вклад разношерстного ансамбля, в котором все поддерживают друг друга как члены большой многонациональной семьи, в «Рейчел выходит замуж». Для Рурка, пережившего профессиональный и личный кризис после долгих лет славы, роль в «Рестлере» стала полуавтобиографичной. Для Энн Хэтауэй ее хрупкая героиня с обнаженными нервами — это настоящий tour de force, совершенно новый опыт, особенно яркий после ее звездной роли в «Дьявол носит Prada».

В этих картинах психофизика актеров и их персонажей важнее интриги и повествования. То, как Микки Рурк смывает кровь после побоищ, зашивает раны, возвращает свое изможденное тело к повседневной жизни, то, как, он ходит и молчит, повернувшись спиной к зрителям (снимать человека с затылка Аронофски научился у Дарденнов), важнее клишированной истории про бывшего короля рестлинга, решившего вернуться на ринг после долгого простоя. То, как Демме снимает Энн Хэтауэй, вглядывается на крупных планах в ее большое, почти пластилиновое лицо клоунессы, смывает с него грим, акцентирует ее расторможенную пластику, важнее предсказуемой истории про нарушительницу семейного праздника. Они ухватывают персональную, параллельную историю этих людей, не исчерпывающуюся обстоятельствами, в которых они существуют. Поэтому так важно, как оба режиссера заканчивают свои фильмы. У Аронофски это прыжок героя с канатов на ринг, в темноту, внутрь себя, к остановке сердца — последний жест обреченного, но не сломленного человека. У Демме это «пейзаж после битвы», после пресловутой свадьбы, когда мы видим лишь сидящую к нам спиной Рейчел, которая провожает взглядом уезжающую сестру. И понимаем, что это не Ким была на их празднике, это они были ее гостями.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Маленький большой фильм

«Вегас: правдивая история»
(Vegas: Based on a True Story)
Авторы сценария **Амир Надери, Сьюзен Бреннан, Блисс Эспосито, Чарли Лейк Китон**
Режиссер **Амир Надери**
Оператор **Крис Эдвардс**
Художник **Амир Надери**
Звукорежиссер **Джеми Каноббио**
В ролях: **Марк Гринфилд, Нэнси Ла Скала, Зах Томас, Уолт Тёрнер, Алексис Харт, Бенджамин Уэйл**
Alphaville Films NYC Inc.
США
2008

Амир Надери широко известен в очень узких кругах. Одиннадцать фильмов он снял в Иране, пять — в Америке. Их показывают в европейских музеях кино и в Нью-Йоркском музее современного искусства (MoMA). Они объехали все большие и маленькие фестивали, но даже о мизерном прокате этих картин никто не помышляет.

«Вегас: правдивая история» — классическое независимое кино нового времени. Традиционный сюжет, который пересказывается в двух словах и прост, как палец. Зато режиссура перпендикулярна нарративу. Так бытовая поначалу история, озвученная легчайшим перебором колокольчиков (мобилей, подвешенных у входа в дом), снимавшаяся на задворках Лас-Вегаса, который сигналит о своем присутствии не огнями большого города, но светом миражей в пустыне, перерождается в притчу. Перерождение камерной истории про семью в мини-эпос про одержимость составляет наэлектризованный режиссерский сюжет этого иранца в Америке. И он вовлекает гораздо сильнее, чем фабула фильма о пари одного проходимца, который разыграл простых американцев, охмурив кладом, будто бы закопанном на их шести сотках при домике у дороги.

На память приходит, например, «Алчность» и — уходит из нее. Знакомые отсылки беспомощны, не работают. Что же срабатывает? Раздвижение крошечной съемочной площадки до глубин внебытовых смыслов. Превращение маленького человека в титанического маньяка. Жажда жизни, подгоняемая соревновательным азартом игрока с разрушительной энергией, со смертью. Действие вообще-то в Лас-Вегасе происходит. А буквально — на клочке его бесплодной земли.

Надери всегда выбирает линейный рассказ, предпочитает скупые режиссерские средства и не озабочен драматургической деконструкцией. Эксперимент же состоит в доведении до точки кипения, до белого каления (в черно-белых и цветных фильмах) состояния человека, охваченного какой-нибудь глубочайшей навязчивостью. А точнее, наваждением. Этапы подобного необиходного состояния, в которое ввинчиваются, как лопата или бульдозер, в сухую почву «Вегаса» персонажи Надери — отступников среди них не бывает, — накаляют зарядное устройство его режиссуры. Сверхъестественная концентрация взгляда при лаконичности приемов порождает напряженный минимализм мизансцен и композиций. А экранное пространство, пропитанное бледным огнем желаний его персонажей, иссушает их или возбуждает.

«Вегас» — в той же степени кино о томимом жаждой человеке, рабочем автосервиса, искушенном местным ловкачом и раскурочившем свой участок земли, что и история человека, умирающего от жажды в пустыне (в иранском фильме Надери «Вода, ветер, пыль», 1989). Поэтому здесь тревожный перезвон — сигнальные звоночки — мобилей, что колышет ветер, предвещает «бурю в пустыне», а она — превращение людей в «пыль» или в призраки угасших надежд. Причем в самом буквальном и — одновременно — обобщенном смысле. Пыль, словно дымовая завеса после взрыва, покрывает дом, вещи, посуду, лица протагонистов, сам воздух картины, овеянный прахом соблазнительных и роковых разрушений.

Перемена света в сумеречных, ночных, дневных окраинных пейзажах с маячившим вдалеке силуэтом Лас-Вегаса, с удивленными или равнодушными взглядами соседей, прохожих, пассажиров авто на копающих землю безумцев, воссоздает как бы жизненный цикл: от иллюзий человека, решившего переиграть судьбу, до краха иллюзий. И — уничтожения человека, который успел прорепетировать «образ» покойника, пропахав бульдозером свои сотки до подземных вод, а устав, улегся в яму, словно в могилу, отдохнуть.

Неудачливый мелкий игрок Эдди (Марк Гринфилд), пожирающий по телеку шоу про выигрыши в казино, становится заложником местного климата, местного розыгрыша, но также универсальных упований. А превращается он с постепенной неуклонностью в испепеленного азартом игрока, заключившего с собой, человеком-песчинкой, пари. Ставка в этой игре — в смертельной схватке «земли и воли» — мифология американской мечты. А результат: истребление жалкого счастья в одноэтажной Америке близ Sin city.

Домик, похожий на трейлер, оживляют попугайчики в клетке — радость двенадцатилетнего Митча (Зах Томас). Обезвоженные сотки украшают цветочки в горшках, выращенные официанткой Трейси (Нэнси Ла Скала) назло сухой почве. Эти цветочки останутся в финале — в кладбищенской мизансцене — в память о живших тут людях. Худосочные помидоры — труднодоступная добыча настойчивой хозяйки на скудный семейный обед. А вот эти трофеи неунывающей официантки, раздавленные в оргиастическом исступлении бульдозером, оставят кровавый след на земле, став уже трофеями битвы за жизнь мужа, могильщика ее хрупкой добычи.

«Вегас: правдивая история» — маленький большой фильм. Его сюжет кто-то из недальновидных соотечественников прокомментировал в Венеции как «историю для короткометражки». Но эта история, ослепляя своих протагонистов, переводится режиссером в трагедию, не превосходящую реальность и снятую на «цифру» (с ее эффектом документального реализма), заложников американской мечты. А так — на равнодушный взгляд, конечно, — копают себе и копают один час и сорок две минуты. Сначала отец семейства, потом сын, потом жена. Никаких признаков откровенного арта. Внятность места-времени-действия. Функциональность посыла при иррациональной тяге к укрощению места и времени, к преодолению участи. Бескомпромиссные порывы к изживанию страсти или к достижению цели были свойственны и другим персонажам американских фильмов Надери. Но в «Вегасе» они достигают неумолимости ветхозаветного рока.

Джорджа, безработного журналиста, должны выселить за неуплату из квартиры. Но впереди целый день, чтобы найти тысячу двести долларов. Жена с дочкой переехали к родственникам в Квинс. Муж-отец устремляется на Манхэттен. Пересекает местность по диагонали из района Washington Heights, где он задолжал, до Lower East Side, где проживает Надери, режиссер фильма Manhattan by Numbers (1993), переехавший в конце 80-х в Нью-Йорк.

Джордж звонит едва ли не из каждого телефонного автомата, но помощи добиться не может. Он вспоминает о каком-то приятеле, который бесследно исчез, но которого он ищет по маршрутам, подсказанным в телефонных разговорах, и петляет по Нью-Йорку в преддверии Рождества. Надери снимает свою вариацию «симфонии большого города», где беготня (самый знаменитый иранский фильм Надери назывался «Бегун») отчаявшегося человека, в запасе которого время истекающих суток, — лишь предлог для портрета нью-йоркской толпы, нью-йоркских машин, метро, светофоров, бомжей, рекламы, граффити, расплывчатых лиц, мелькнувших в запыленных оконных стеклах. А также монументальных, как обелиски, банков, отпечатанных в стоп-кадрах, пустырей, мусорных свалок, магазинчиков, дешевых кафе, здания New York Times... Изношенный бесплодным путешествием по гудящему, звенящему, ревущему Манхэттену, Джордж вдруг и на последнем дыхании оказывается в совершенно пустынном месте — перед скульптурой быка, снятой в угрожающих ракурсах. Но тут героя Надери догоняет бежавший за ним продавец магазина, где тот искал пропавшего знакомца, и сует в руки деньги со словами: «Merry Christmas». Неожиданный прилив сил возбуждает счастливчика на воображаемую корриду с безобидным быком близ Уолл-стрит. И — на отсрочку погибели в «городе желтого дьявола».

В 2002-м Надери снимает еще один марафон нью-йоркской одиночки. Героиня «Марафона» по имени Гретхен должна за сутки заполнить и отправить семьдесят пять кроссвордов. Таковы правила игры, в которой она участвует, надеясь удовлетворить свою страсть и — победить. Никаких зигзагов сюжета, жанр — роуд-муви. Бесконечные пересадки в метро, подсказки мамы, тоже, видимо, маньячки кроссвордов, на автоответчике мобильного телефона, сплетение-раздвижение железнодорожных путей, портреты пассажиров метро. Гретхен не выносит тишины и вставляет буквы в клеточки кроссвордов непременно под шум вагонных колес или на улице под аккомпанемент громыхающего транспорта, перерезающего вдоль-поперек город и кадр. В тишине мозги Гретхен не работают. Дома она включает воду в кранах, вставляет кассету с грохочущим транспортом, чтобы прошлепать печати на отработанных кроссвордах. И добежать марафон.

Мании, на которые западают, в которые погружаются американские герои Надери, выносят их из толпы под неусыпный и подробный взгляд камеры, которую подхлестывает или усмиряет тончайшая фонограмма. Многосложное, спонтанное пространство Нью-Йорка, открытое в фильме Manhattan by Numbers (1993), сменяется в «Марафоне» безостановочным движением героини, пока работает городской транспорт, пока не наступит утро, пока не будут отправлены последние кроссворды. И пока не сменится погода. Пока Гретхен, успокоившись, наконец, не откроет ранним утром окно и увидит внезапно заснеженный город.

Предпоследняя аудиовизуальная симфония Амира Надери — «Звуковой барьер» (2005, приз Роберто Росселлини на Римском кинофестивале). И вновь он исследует, доводит до высоковольтного градуса волю героя, сосредоточенного на одной мысли, на одном чувстве и действии. На сей раз герой Надери — глухонемой мальчик, который ищет магнитофонную пленку с интервью его погибшей матери. Ему надо, чтобы кто-то этот текст пересказал: он умеет читать по губам. Мать участвовала в радиошоу «Фрагменты жизни», пленки с записью программы находятся в хранилище, куда проникает этот мальчик и где предпринимает душераздирающие поиски нужной кассеты. Фрагменты долгого пути к цели перемежаются взрывом отчаяния и разгро-

мом коробок, в которых нет единственной пленки. А его бессильная одержимость сродни состоянию персонажей «Вегаса», которые с помощью металлоискателя, кирки и лопаты добывали из земли то кусочек трубы, то ручку таинственного чемодана, в котором «деньги лежат», но их все равно не найти.

Слуховое напряжение ведет в одних фильмах Надери к визуальному катаклизму. А визуальная обыденка пробивается — в других его фильмах — катастрофическим звуком.

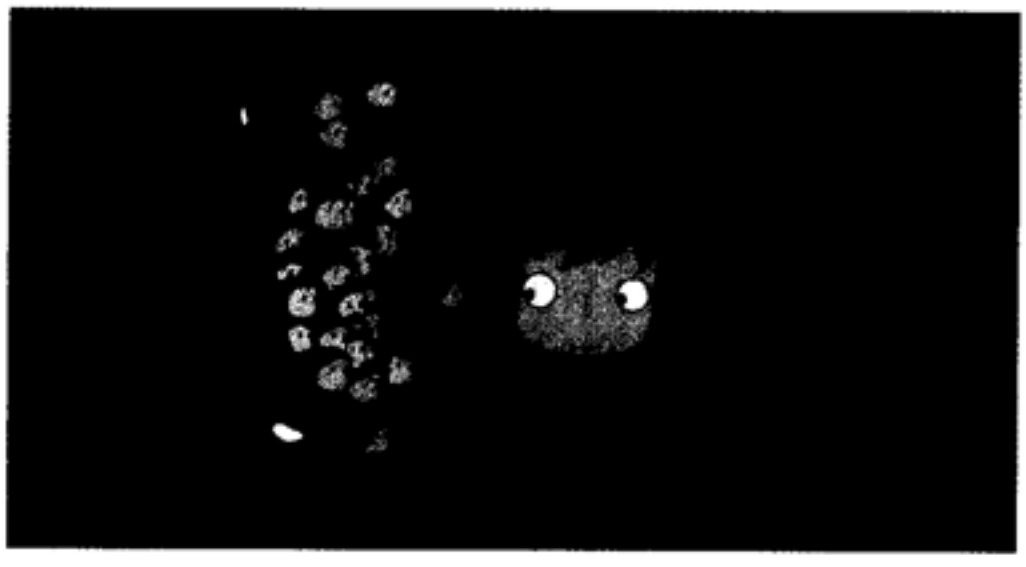
Наконец — после невероятных попыток — глухонемой мальчик находит кассету с голосом матери. Его жуткие борения со своей немощью режиссер снимает предельно долго, добиваясь и от зрителя вовлеченности на грани изнеможения. Но — перемена ритма — мальчик с магнитофоном и кассетой на мосту, где грохочет транспорт. Однако страшный шум ритмично сменяется безмолвным движением потока машин — «точкой зрения» глухого мальчика с запиской, умоляющего прохожих пересказать — губами в глаза — вожделенный текст. Вознаграждение: двадцать долларов. Прохожие спешат, мальчик на взводе, машины злобно рычат на мосту. Мальчик мечется, пристает к кому может. Наконец какой-то дядька соглашается помочь, но расслышать пленку в уличном гвалте почти невозможно, да и времени у прохожего нет. Мальчик в бешенстве разбивает магнитофон, пленка рвется, ее нити, поодиночке и свиваясь в клубок, оседают под колесами машин, плывут под мостом по водичке, уносятся змейкой в воздух... И вдруг бездыханный измочаленный мальчик слышит вдали едва различимые звуки. Он себя проверяет: стучит металлической палкой, прикрывает ухо, оглушенное скрежетом. На финальных титрах — за кадром — Надери записывает оборванный смешок — «всё победивший звук» — мальчика, у которого после битвы с глухотой прорезался слух.

Амир Надери, осиротевший ребенком, прошедший школу жизни на улицах родного Абадана, где подрабатывал чистильщиком обуви, продавцом замороженной воды и сбором пустых бутылок, — самоучка. В двенадцать лет он покинул школу, в двадцать уже фотографировал на съемочной площадке, но еще раньше заболел кино, ушибленный впечатлением от «Приключения» Антониони, «Правил игры» Ренуара и брессоновской «Мушетт». А также — от фотографий Картье Брессона, в которых его поразила готовность художника к тому, что еще только предстоит снимать. Но о влиянии этих кумиров на его творчество говорить не приходится. Зато приходится удивляться закалке режиссера, продолжающего «копать» в направлении независимых, для которых и на фестивалях места почти не осталось.

Предваряя в каталоге кинофестиваля в Пезаро (1990) ретроспективу Надери, иранский интеллектуал Бахман Махсудлу, с которым иранского самоучку связывали долгие беседы о режиссуре, о европейской литературе, об американских романах, о теории фотографии, с несомненной и спокойной уверенностью писал, что его кинематограф «столь же честен, как кино Джона Форда, столь же поэтичен, как кино Флаэрти, столь же мужественный, как кино Хоуарда Хоукса... столь же человечный, как кино Жана Ренуара, столь же пропитан горечью, как реализм Витторио Де Сики. А порой столь же мрачен, как сюрреалистические фильмы Луиса Бунюэля». Это избирательное сродство было угадано в раннем творчестве, накануне американского опыта Надери, более изощренного и строгого, чем его же опыт иранский.

АНТОН ДОЛИН

Превращение



«Рыбка Поньо» ***(Gake no Ue no Ponyo)***
Автор сценария, режиссер **Хаяо Миядзаки**
Художник **Нобору Ёсидо**
Композитор **Джо Хисаиси**
Звукорежиссер **Судзи Иноуэ**
Режиссер цифровой записи **Ацуси Окуй**
Звуковые спецэффекты **Кодзи Касамацу**
Studio Ghibli Inc.
Япония
2008

«Будьте как дети» — легко сказать, а попробуй! В Венеции несколько тысяч взрослых людей смотрели взахлеб «Рыбку Поньо» Хаяо Миядзаки — анимационный фильм о пятилетних и для пятилетних, аплодировали в такт и пели хором песню на неведомом японском. Маститые критики, не стесняясь, вытирали счастливые слезы: ведь маленькая принцесса рыбьего мира осуществила свою мечту и стала человеком. Этой радостью, однако, неловко делиться — вот и объясняешь свой восторг словами об «изысканной технике» и «феерической цветовой гамме». Хотя, по правде говоря, мало кто из западных зрителей скрывает свое полное неведение в области анимации, и японских анимэ, в частности. Для фестивальной публики Миядзаки — инопланетянин. Во-первых, японец (а в их традициях черт ногу сломит), во-вторых, человек масскультуры, в-третьих — гуру детского кино. Незнание спасительно, оно и позволяет радоваться от души сказке, не вдаваясь в детали.

Забавно, что и японцы никогда не претендовали на стопроцентное понимание вселенной Миядзаки — настолько она самобытна и эклектична, настолько пропитана отзвуками европейской культуры. Смотря и заучивая наизусть мультфильмы студии Ghibli, соотечественники мэтра вряд ли отдают себе отчет в том, что Навсикая — героиня Гомера, а Конан — Роберта Хоуарда, что Лапуту первым открыл Джонатан Свифт, а слово «Тоторо» — искаженное «тролль». Однако и смысла в этом знании немного, ибо властью «карандаша» Миядзаки все культурные коннотации девальвируются, знание подтекста никак не влияет на впечатления от просмотра. Миядзаки говорит со своей аудиторией по

любую сторону Тихого океана одинаково — как с малыми детьми. Его кинематограф — подлинно контркультурный.

Этим объясняется и секрет второго рождения Миядзаки в XXI веке. Шестидесятисемилетний классик на родине, он в Европе и США на старости лет вновь обратился в актуального режиссера. В Японии он прославился в 1984-м с «Навсикаей в долине ветров», после которой основал вместе с коллегой и другом Исао Такахатой студию Ghibli. Достигнув пика популярности к концу 1980-х, в следующем десятилетии пережил кризис: мультфильмы его становились все депрессивнее и серьезнее, предназначались уже не детям, но взрослым («Порко Россо», 1992; «Принцесса Мононокэ», 1997). После трагической смерти молодого соратника по студии Ёсифуми Конду Миядзаки объявил, что уходит на покой. Но случилось непредвиденное: «Принцесса Мононокэ» стала хитом в Штатах, до тех пор практически не слышавших о феномене Миядзаки (в свое время «Навсикаю» американские прокатчики сократили на полчаса и так изуродовали дубляжом, что руководство Ghibli решило впредь обходиться внутренним рынком). Получив доступ к новым территориям, мэтр воспрянул и сделал мультфильм, принесший ему всемирную славу, берлинского «Золотого медведя» и «Оскар», — «Унесенные призраками». Затем — еще более отвязный «Шагающий замок». Теперь гением его называют уже не только в Азии, а права на прокат следующей картины продаются исключительно в пакете с правами на всю предыдущую продукцию Ghibli. Цивилизованный мир охватывает миядзакимания.

Тогда Миядзаки решает повторить фокус, проделанный ровно двадцать лет назад в Японии. После двух сложных многоуровневых фильмов-фэнтези он предлагает вниманию публики мнимо простодушную сказку для младшего дошкольного возраста. В 1988-м «Мой сосед Тоторо» стал феноменом, а сегодня признан вторым по популярности фильмом за всю историю японского кино после «Семи самураев». Фигурки мохнатых зверей Тоторо продаются в каждом магазине игрушек, и каждый японец напоет вам песенку из финальных титров. Автор вечного хита, слова к которому помогал писать сам Миядзаки, — Джо Хисаиси, забывший ради элементарных частиц зрительского счастья о своем даре симфониста. Он же написал песенку для «Рыбки Поньо», которую, скорее всего, в течение ближайшего года выучит наизусть весь мир. Кстати, припевы обеих песенок построены на том же нисходящем мажорном трезвучии, обеспечивающем мгновенную узнаваемость. Это, конечно, декларация: примитивная мелодия замещает в памяти зрителя сложную оркестровую сюиту с явными отсылками к «Полету валькирий», звучащую в сцене шторма. Как и героиня фильма, мечтавшая превратиться из волшебной рыбы в обычную девочку, отказывается отзываться на имя Брунгильда, данное ей отцом — подводным биологом Фудзимото: «Меня зовут Поньо!» Это имя запоминается моментально и навсегда. То же — и с фабулой. Ни «Унесенные призраками», ни «Шагающий замок» коротко пересказать невозможно, а «Рыбку Поньо» — запросто: «Морская принцесса полюбила обычного мальчика и решила превратиться в человека».

Сказка вместо фэнтези, ясность вместо многослойности, песенка вместо сюиты: ловись зритель, большой и маленький. Это не только мастерство художника, искушенного в «простых вещах», но и отличный маркетинговый ход. Аудитория расширяется до максимума, от пяти лет и до бесконечности, в Японии фильм расписан в кинотеатрах на двадцать недель проката (а средний прокатный срок — от двух недель до четырех) и тут же становится хитом бокс-офиса. Студии Ghibli коммерческий успех нужен больше, чем любой другой: ведь только здесь снимают исключительно полнометражные мультфильмы для кинотеатрального проката, не опускаясь до низкобюджетной сериальной продукции, не доверяют компьютерам и всё рисуют вручную, а это требует немалых затрат. Так что пре-

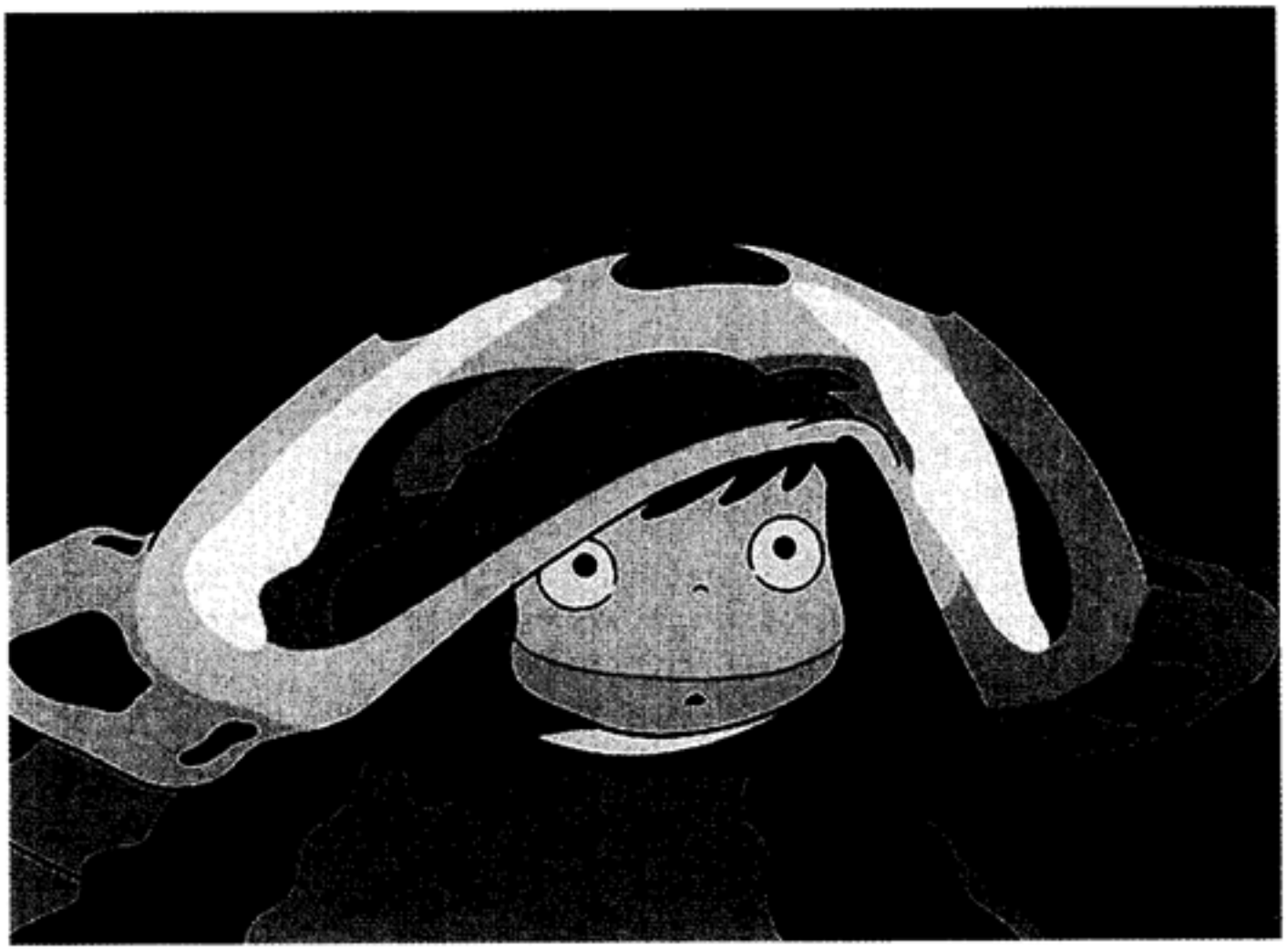
вращение взрослой публики в детей необходимо, чтобы проект был успешным. Однако это превращение — не главное и не единственное в «Рыбке Поньо».

Мир Миядзаки полон метаморфоз. Каждый его фильм существует на нейтральной территории между двумя состояниями человека, пейзажа, сюжета. Иногда превращение становится основой интриги, как в «Шагающем замке», где Софи трансформируется в старушку, упавшая звезда — в демона огня, а принц — в огородное пугало. Или как в «Унесенных призраками», когда родители Тихиро превращаются в свиней, а мальчик Хаку — в дракона. В центре «Порко Россо» — заколдованный пилот-кабан Марко, в центре «Принцессы Мононокэ» — лесной бог, имеющий как минимум три разных обличья. Реальный мир граничит с ирреальным, как в «Ведьминой службе доставки», древняя магия соседствует с достижениями техники, как в «Воздушном замке Лапута», средневековье — с футурологией, европейский пейзаж — с японским. Один из основателей культуры анимэ, Миядзаки наводнил свои фильмы большеглазыми гуманоидами, носящими вперемешку японские и западные костюмы, откликающимися на японские, европейские и еще какие-то имена. Другая «постоянная переменная» — возраст героев; все они — дети-взрослые, в современной терминологии «кидалты» (или, как их окрестил в своих новейших «Небесных тихоходах» соратник Миядзаки Мамору Осии, — «килдрены»). Им от десяти до пятнадцати лет, они инфантильны и доверчивы, а вместе с тем — отважны, ответственны, самостоятельны. Бывает и так, что самой судьбой эти дети обречены на преждевременное взросление, как воспитанная волками девочка в «Принцессе Мононокэ» или вступающая в зрелый — тринадцатилетний — возраст юная колдунья в «Ведьминой службе доставки».

В этой системе координат свежо и неожиданно выглядят пятилетние герои нового фильма Миядзаки, мальчик Сосукэ и девочка Поньо. В прошлый раз с такими малявками Миядзаки имел дело только в «Моем соседе Тоторо». Хотя на роль главного проводника для зрителя назначалась десятилетняя Сацукэ, первой волшебный мир открывала все-таки ее четырехлетняя сестра Мэй, встречавшая у подножья древнего камфарного дерева заветного зверя Тоторо. Тот фильм — самый волшебный, но и самый реалистический в карьере Миядзаки. В нем легко узнать унылую реальность деревенских предместий Токио 1950-х, где прошло детство самого режиссера; его отец тоже был вечно занят, а мама лежала годами в больнице. Там, где скука и одиночество достигают апогея, детское подсознание находит лазейку в параллельные миры — это известно со времен Льюиса Кэрролла, одного из наставников японского мастера. Если дебют Миядзаки-художника в анимации состоялся в 1960-х, то Миядзаки-сказочник впервые открыл дверь в фантастическую вселенную в 1972-м. Его первый оригинальный сценарий был написан для тридцатитрехминутного фильма «Панда большая и маленькая» (режиссер Исао Такахата, будущий сооснователь Ghibli, новатор-реалист культуры анимэ), в которой пятилетняя девочка-сирота встречалась с двумя волшебными пандами — явными прообразами Тоторо. В «Рыбке Поньо» Миядзаки вернулся к тому, с чего начинал: к магическому дару пятилетних[1].

Режиссер объясняет, что именно пятилетние способны понять и осмыслить всё что угодно, еще не умея вербализовать свои мысли. Отсюда — необходимость альтернативного, визуального языка: языка четких линий, двумерной картинки, ярких красок, простых, как азбука Морзе, знаков, с помощью которых Сосукэ ночами переговаривается со своим отцом — капитаном недальнего плавания Коити, застрявшим в море во время бури. Разу-

[1] В сценарии предыдущего фильма «Шагающий замок» не предполагалось ни одного персонажа-ребенка, но Миядзаки изменил сюжет, превратив пятнадцатилетнего ученика чародея Маркла в пятилетнего мальчика, причем бородатого.



«Рыбка Поньо»

меется, не случайно и место обитания Сосукэ с его мамой Лизой — дом на холме над океаном, а по сути — маяк, откуда ребенок подает сигналы взрослым, заблудившимся во тьме. «Самый взрослый» из героев фильма — подводный ученый Фудзимото (Поньо без обиняков называет его злым колдуном), проклявший род человеческий и ведущий на дне свои губительные эксперименты во имя возвращения Девонской эры и гибели омерзительных хомо сапиенсов. Его заговор против цивилизации терпит крах из-за прихоти пятилетней девчонки, а многолетние расчеты оказываются ошибочными. Глобальные и умозрительные планы взрослых обречены на провал, победа остается за детьми — ибо они интересуются только мелочами и в них способны разглядеть чудо.

Так Мэй открывалось убежище Тоторо, ее принимал на свой борт волшебный Котобус, не замеченный остальными героями. Сосукэ же видит в оживших волнах Океана глазастых рыб, а Поньо ими повелевает. Новый фильм Миядзаки — гимн незначительным деталям. Ритуал приготовления моментальной лапши с ветчиной восхищает Поньо больше, чем собственное перевоплощение. Зеленое ведерко становится универсальным символом любви. Детская любовь заставляет море буквально выйти из берегов, а стресс от расставания с мамой, уехавшей по делам на ночь глядя, приводит к вселенской катастрофе. Дети становятся мерой всех вещей и явлений. Недаром главной волшебной способностью Поньо оказывается увеличение предметов — например, превращение игрушечного кораблика в настоящий пароход, способный спасать людей во время наводнения. Отправляясь на нем в путь, Сосукэ и Поньо встречают самый, казалось бы, неуместный, не имеющий к интриге ни малейшего отношения персонаж фильма — грудного младенца. Он играет роль абсолюта, не подверженного магии, но полного своего собственного, невысказанного волшебства. Он — философский камень картины, ее подлинный центр. И не просто центр, а центр тяжести: младенец стопроцентно реалистичен, узнаваем и, не позволяя фильму воспарить в сказочных эмпиреях, возвращает его на землю.

«Рыбка Поньо» — самый приземленный из фильмов Миядзаки, но не только благодаря визуальной достоверности портового городка, где происходит действие. Во всех предыдущих картинах любимой стихией режиссера

был воздух, естественным состоянием героев — полет. Гидропланы или дирижабли, мистические кристаллы или летающие мотоциклы, драконы или взмывающий к небу на таинственном волчке Тоторо. Как угодно, но — лететь, преодолевать силу тяготения, побеждать пространство и время. Ведь мир Миядзаки — вневременной и бесконечный, рядом с вечными детьми в нем живут вечные старики. В «Рыбке Поньо» впервые наглядно явлена пограничность бесполетного быта: рядом с клочком суши угрожающе вскипает Океан, готовый поглотить землю в любую секунду. Даже странно, что японец Миядзаки до сих пор умудрялся игнорировать существование водной стихии — будто демонстративно не замечая зыбкости, конечности человеческой жизни, воспарял он над земной поверхностью. А тут — плавно опустился на землю, к берегу, чтобы заглянуть в самую глубину. Оттуда, со дна Океана, и стартует эта сказка.

Солнечная, счастливая «Рыбка Поньо» — первый фильм Миядзаки о возможности смерти, ее осознании и примирении с ней. Смерть зримо угрожает Коити, чей корабль во время бури попадает в заповедную гавань посреди океана. Увидев на горизонте море разноцветных огней, он недоумевает: «Нас что, в Америку[2] отнесло?»... И тут же понимает, что перед ним — беспорядочное нагромождение разрушенных штормом пароходов, кладбище погибших кораблей. В «Порко Россо» Миядзаки, похоже, рисовал эскадрилью подбитых гидропланов, взлетающих к Девятому небу. Но таков не единственный прообраз загробного мира. В финале Сосукэ несет теряющую силы Поньо через темный тоннель, и она на его глазах умирает — то есть превращается обратно в рыбу, теряя человеческие черты. В конце пути они оказываются в подводном аквариуме. Там люди дышат водой, разговаривают, а парализованные старухи вновь обретают способность бегать по вечнозеленой траве.

Соседство Дома престарелых «Подсолнухи», откуда старух унесло под воду, с школой Сосукэ — один из самых пронзительных образов картины. Суетливая беготня младшеклассников, бесконечный динамизм автомобильного движения, прорисованного в фильме с несвойственной эстетике анимэ экспрессией, контрастируют с неподвижностью трех бабок — словно трех Парок — на инвалидных креслах. В одной из них, самой недоверчивой и ворчливой, Миядзаки вообразил свою мать. Она ушла из жизни в семьдесят один год, за год до первой самостоятельной работы сына «Навсикая». По признанию младшего брата Миядзаки, в мудрых и лукавых старухах, без которых не обходится ни один фильм мэтра, есть сходство с их родительницей. Миядзаки, не любящий комментировать свои фильмы, все же проговорился, что «Рыбка Поньо» родилась в тот момент, когда он осознал наступившую старость: «В этом возрасте я могу сосчитать по пальцам годы, которые мне остались до смерти... И тогда я встречусь с моей матерью. Что я скажу ей, когда это произойдет?»

Пять лет — возраст, в котором обычный ребенок впервые понимает, что он не бессмертен. Но смерть — из тех явлений, перед которым каждый почувствует себя пятилетним. Для Миядзаки она является в образе Великой Матери — Гранд Маммарэ, владычицы морской. Она же мать-природа, которой Миядзаки — убежденный и последовательный эколог — отдает дань на протяжении всей жизни. Рассказывая о рождении Гранд Маммарэ, режиссер уточнял, что ее вообще-то невозможно увидеть или показать на экране, поскольку «на самом деле» она выглядит, как гигантская рыба длиной в три километра. Тем не менее людям она является в образе огромной красавицы — может быть, как призрачная Прекрасная дама из чьих-то забытых стихов. Ее пре-

[2] Америка в прозе Достоевского и Кафки, никогда не бывавших в США, отчетливо ассоциировалась с загробным миром; увлеченный европейской культурой Миядзаки не мог об этом не знать. Еще один неявный аналог — вспыхивающие в небе огни смертоносных взрывов, преображенные детской фантазией в «Могилу светлячков», — именно так назывался выпущенный в 1988 году фильм Исао Такахаты, ближайшего сподвижника Миядзаки.

красный лик напоминает Снежную королеву — другую повелительницу стихий, владеющую тайнами смерти и бессмертия, из советского мультфильма, поставленного в 1957 году Львом Атамановым, тоже мультфильма о любви мальчика и девочки. Этот фильм — одно из самых сильных впечатлений юности Миядзаки, заставивших его посвятить себя анимации, а еще — единственный советский мультик, права на японскую дистрибьюцию которого были выкуплены студией Ghibli. «Рыбка Поньо» тоже поставлена по мотивам сказки Ханса Кристиана Андерсена, только не «Снежной королевы», а «Русалочки». «Но ведь если любовь Сосукэ к Поньо не искренна, Поньо превратится в пену морскую!» — рыдает Фудзимото. «Ничего страшного, все мы родом из пены морской», — парирует невозмутимая Гранд Маммарэ.

Смерть как трансформация — еще одно превращение: «Не все мы умрем, но все изменимся». Эта метаморфоза обретает под кистью Миядзаки простые и уютные формы. Землю заливает Океан — вот и новый Всемирный потоп[3]. Грядет конец эры человечества, и под водой, лениво огибая затонувшие дорожные знаки, плывут по своим делам реликтовые доисторические рыбы. Американские поклонники Миядзаки, посмотрев «Рыбку Поньо», остроумно сравнили ее с прозой Лавкрафта — «Дагоном» и «Мороком над Инсмутом», в которых из глубин Океана выходят наследники древнейших цивилизаций. Но в представлении пантеиста Миядзаки смена природных циклов означает не только гибель, но и возрождение.

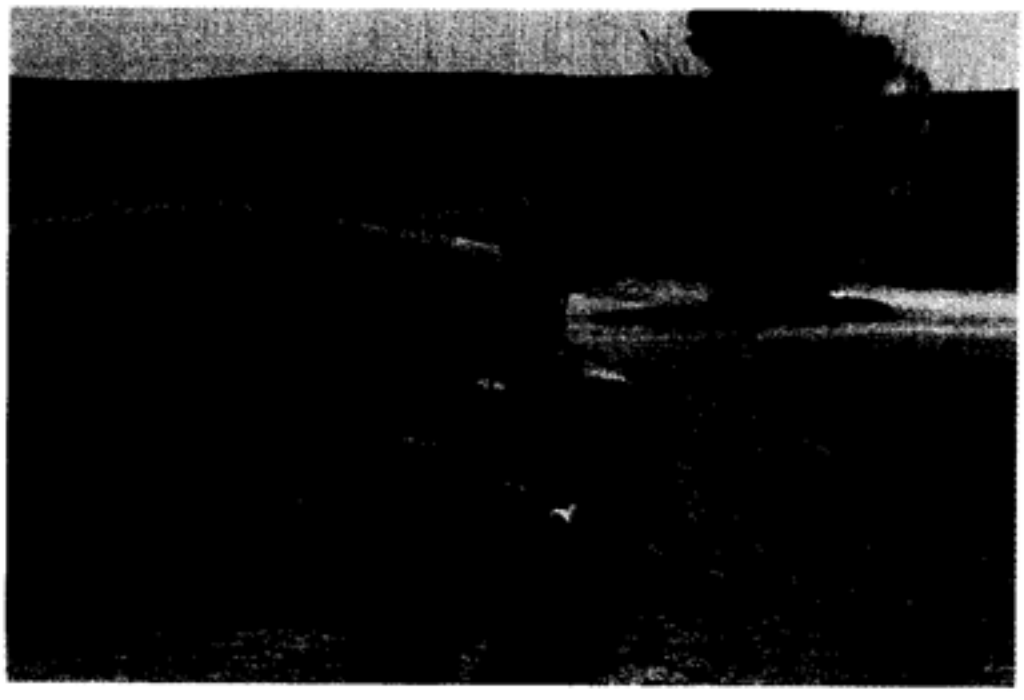
Автор анимационного кино, которого восторженные поклонники давно возвели в ранг Демиурга, демонстрирует на экране новое сотворение человека, подозрительно похожее на мастер-класс живописца. Из пучеглазой рыбки с детского рисунка Поньо обращается в чудо-юдо, лягушку-царевну на куриных лапках с книжной иллюстрации, а потом в настоящую рыжую девочку. Да, пока она — бегущая по волнам, но скоро покинет море, чтобы ступить на сушу, почувствовать почву под ногами. Из сонма себе подобных волшебных рыб-сестер Поньо вырастает в существо, обладающее исключительно человеческим качеством: свободной волей. По своей воле она отказывается от волшебства (читай, бессмертия) и признается в любви, о которой, кстати, ни в одном из предыдущих фильмов Миядзаки не было ни слова, а отношения между мальчиком и девочкой никогда не перешагивали за рамки дружбы.

Легко, как бывает только в детской игре, Сосукэ и Поньо дают друг другу обет вечной верности, скрепляя его поцелуем. Брак пятилетних совершается не на небесах — сказано, что полетов не будет, — а под водой. И все равно — чем они не Адам и Ева? У них только нет искушений, их не пугают змеи и яблоки, им не нужно место в океанском Эдеме. Им хватит всего парочки сэндвичей с ветчиной, которые они уплетают под звуки простенькой песенки пока идут финальные титры.

[3] Интересно, что впервые апокалиптическое наводнение Миядзаки придумал и нарисовал еще в своем сценарном дебюте — легкомысленной «Панде большой и маленькой».

МАРИЯ БЕЙКЕР

На гребне войны



«Скрытая угроза»
(«Повелитель бури», The Hurt Locker)
Автор сценария **Марк Боул**
Режиссер **Кэтрин Бигелоу**
Оператор **Барри Акройд**
Художник **Карл Юлиюссон**
Композиторы **Марко Бельтрами, Бак Сандерс**
Звукорежиссер **Паул Оттоссон**
В ролях: **Джереми Реннер, Энтони Макки, Брайан Джерати, Гай Пирс, Рейф Файнс, Дэвид Морс**
Voltage Pictures
США
2008

Hurt Locker на русский перевести непросто: получается либо слишком высокопарно — «Скрытая боль», либо слишком коряво — «Шкафчик боли». В российский прокат картина выйдет под совершенно бессмысленным названием «Повелитель бури». Отсылка к знаменитой операции «Буря в пустыне», проведенной натовской коалицией в Персидском заливе в начале 90-х, здесь вряд ли уместна. «Бурю» тогда вызывали массированными бомбардировками с воздуха, а герои фильма Бигелоу — саперы, бьющиеся сегодня один на один с невидимым врагом, схоронившимся на каждой второй пяди растерзанной иракской земли. Пожалуй, более адекватным переводом Hurt Locker было бы название «Груз 200». На американском армейском жаргоне hurt locker означает металлический сейф, где хранятся личные вещи погибшего воина.

Ветеран голливудского экшна Кэтрин Бигелоу сняла игровую военную драму на основе документального материала, собранного в Ираке сценаристом и сопродюсером картины, журналистом Марком Боулом. Он провел долгую командировку в элитном саперном подразделении инженерных войск американской армии, расквартированном в Багдаде. Бигелоу хватило одной встречи с Боулом после его возвращения с войны, чтобы понять: по этому материалу надо делать кино. Режиссер и журналист переработали полевые записки, дневники Боула в сценарий жанрового «производственного» фильма, где производством, на котором заняты герои, является разминирование. Кэтрин Бигелоу в Ирак не ездила, но прошла вместе со своими актерами производственную практику на военных базах в Кувейте и Иордании. Оператор картины,

англичанин Барри Акройд, много лет работающий с Кеном Лоучем и приглашенный Полом Гринграсом на «Рейс 93», использовал ручные 16-*мм* камеры, пригодные для репортажной и любительской съемки. Бигелоу виртуозно имитирует язык документальной хроники, приглушает игровые эффекты, укрупняет предметную съемку и предлагает зрителю захватывающий «прямой» репортаж из самого пекла патрульных операций, снайперских перестрелок и уличных схваток.

Героям фильма — сержанту Джеймсу (Джереми Реннер) и инженерам-спецам Сэнборну (Энтони Макки), Элдриджу (Брайан Джерати) из элитной бригады «Браво» — остается дослужить в Багдаде всего тридцать восемь дней многомесячной командировки. Тридцать восемь рабочих смен они рискуют жизнью примерно каждую минуту, потому что потенциальную смертельную опасность таит любой объект: мешок с мукой на крестьянской телеге, DVD-диски на лотке уличного торговца, стадо овец в пустыне, тело убитого товарища в разрушенном доме. Боул и Бигелоу предлагают зрителю серию военно-производственных эпизодов текущей иракской кампании, виртуозно вписанных в формат экшн-муви. Напряжение в сценах распределяется волнообразно: в каждой схватке со зримым или незримым противником угроза неуклонно нарастает и разрешается кульминацией — бесшумной, если бомба успешно обезврежена, или оглушительной, если сапер совершает ошибку. Батальные сцены разделены короткими эпизодами отдыха, но и здесь Бигелоу не позволяет зрителю расслабиться и не дает героям покоя. Гиперактивный сержант Джеймс умудряется «завести» своих подчиненных так, что недолгие часы отдыха они тратят на мужские разборки. Как и полагается здоровым, пышущим тестостероном и адреналином самцам, подсевшим на войну, как на сильнодействующий наркотик.

Сержант Джеймс страдает наркотической зависимостью в острой форме: война — его естественный хабитат, бомбы — его страсть. У сержанта-фетишиста в заветной шкатулке хранятся детали обезвреженных им взрывных устройств: трофеи войны и доказательства жизни, которая для него имеет смысл, только если можно ею рисковать. Эта жизнь релевантна исключительно в оппозиции к смерти. Пригласив на роль героя не слишком известного актера, режиссер расширяет пространство для манипуляции зрительским ожиданием: каждый эпизод фильма — очередной раунд игры в русскую рулетку, и шансов на жизнь и смерть у сержанта ровно 50 на 50. В картине нарушена типичная для других фильмов Бигелоу схема, когда харизматичный супермен должен преодолеть условия экстремального риска (грабитель-виндсёрфер Патрик Суэйзи в «На гребне волны», продавец виртуальности Рейф Файнс в «Странных днях», советский капитан-подводник Харрисон Форд в «К-19»). В псевдодокументальном повествовании герои, упрятанные в стальные защитные костюмы-скафандры, не преодолевают риск, но растворяются в нем. Кто-то погибнет, кто-то выживет. Но и выжившие становятся жертвами. Физиология войны отменяет идеологию победы. Если занятие войной — наркомания, то о какой победе может идти речь? Американские солдаты и иракские обыватели пойманы в замкнутый круг коллективного безумия. В кульминационной сцене фильма сержант Джеймс остается один на один с иракцем, превращенным террористами в многокилограммовую живую бомбу. «Помогите! Я не виноват! Они поймали меня!» — молит обреченный. Азарт игрока заставляет Джеймса прийти на помощь смертельному врагу: пока тикает таймер на бомбе, американец с иракцем связаны кровными узами неизбежной смерти. У американца есть только одно преимущество — он может убежать.

Бигелоу уходит от всякой дидактики и позволяет себе всего несколько ироничных реплик в адрес организаторов иракского ада. Новоприбывший солдат рапортует о начале службы в «лагере «Свобода». Нет, поправляют его, не «Свобода», а «Победа». «Как, «Победа»?» — удивляется солдат. «Всего неделю как переименовали. «Победа» лучше звучит», — объясняют новичку.

Фильм Бигелоу вписывается в контекст современного американского кино, посвященного иракской кампании, как не только свободное, но и смелое художественное высказывание об экзистенции войны. После ангажированного пафоса «Фаренгейта 9/11» Майкла Мура, после шокирующего натурализма «Без цензуры» Брайана Де Пальмы, после беспощадного вердикта, вынесенного Америке Полом Хаггисом в «Долине Эла» (сценарий фильма был написан в соавторстве с Марком Боулом), после документального реквиема «Операция «Возвращение домой» Ричарда Роббинса Бигелоу предлагает более отстраненный и дегуманизированный взгляд на иракский апокалипсис. Ситуация «возвращения солдата домой», ставшая центральной для американского кино о войне, вывернута наизнанку и представлена как временное снятие с иглы подсевшего на адреналиновый наркотик героя. Возвратившись на побывку к любящей жене и ребенку, сержант Джеймс ведет себя, как наркоман в завязке. За сто тридцать одну минуту экранного времени истинный ужас появляется на лице героя лишь однажды — когда он в растерянности толкает пустую тележку по торговым рядам огромного супермаркета. «Купи хлопья для завтрака, милый!» — был приказ жены.

В деформированном сознании этого сержанта аномалия военного существования подменяет и вытесняет норму мирной жизни. Кажется, реинтеграция в повседневность невозможна, а единственным выходом для продолжения жизни становится возвращение в войну. Короткие каникулы сменяются очередной затяжной командировкой в Ирак. Начинается новый раунд смертельной игры, общее число жертв которой никто не берется предсказать. Новые солдаты слягут в «грузы 200», или, в переводе на американский, в «шкафчики боли». В настоящей трагедии, как известно, гибнет не герой, но хор. С этой точки зрения, картина Кэтрин Бигелоу — настоящая трагедия. Универсальная военная картина и беспристрастный портрет нашего времени.

После премьеры в Венеции фильм лидировал в ежедневном рейтинге итальянской критики, но, вероятно, большое жюри, раздававшее высшие награды, сочло его слишком «некомфортным». И все же Бигелоу получила в Венеции четыре премии, среди которых — призы молодежного жюри и правозащитного общества Human Rights Film Network. «Скажите, почему вас так интересует смерть?» — спросил Кэтрин Бигелоу в Венеции молодой журналист. «Вероятно, потому что я жива!» — ответила мудрая женщина и режиссер.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Космос как метафора

Редкая удачливость: режиссер Алексей Герман-младший с первого же полнометражного фильма «Последний поезд» попал в Венецию. Правда, не в конкурс, но как дебютант он соревновался за «Льва будущего» — солидный денежный приз имени Дино Де Лаурентиса. И чуть было даже его не отхватил. Жюри высоко оценило «Последний поезд», назвав его вторым кандидатом на награду и присудив Special Mention. Везение могло быть еще более волшебным, если бы не Андрей Звягинцев. Но хотя Герман оказался тогда в тени коллеги с его триумфальным «Возвращением» (оно-то и завоевало «Льва»), место на побережье венецианской лагуны для молодого потомка знаменитой кинематографической семьи было застолблено.

Через два года он вернулся сюда с «Гарпастумом». Уже в конкурс, и это опять же не был сногсшибательный успех. Призов картина не получила, но пресса вышла уважительная, а публика устроила в зале десятиминутную овацию. И вот — Бог троицу любит — третья картина Германа «Бумажный солдат» получает в Венеции самые престижные профессиональные награды: призы за режиссуру («Серебряный лев») и за операторскую работу Алишера Хамидходжаева и Максима Дроздова. В общем, по всему Герман — счастливчик и правильный венецианский режиссер.

Уже после фестиваля я участвовал в международной дискуссии, где сегодняшний российский кинематограф назвали экзотическим. Это справедливо в той же степени, в какой экзотикой становится все, что не влезает в каноны мейнстрима — а это может быть японское, эфиопское, но может и немецкое или даже независимое американское кино.

«Бумажный солдат»

Авторы сценария **Алексей Герман-младший** при участии **Владимира Аркуши и Юлии Глезаровой**
Режиссер **Алексей Герман-младший**
Операторы **Алишер Хамидходжаев, Максим Дроздов**
Художники **Сергей Каковкин, Эльдар Кархалев**
Композитор **Федор Софронов**
Звукорежиссер **Тариэл Гасан-заде**
В ролях: **Мераб Нинидзе, Чулпан Хаматова, Анастасия Шевелева и другие**
Киностудия «Ленфильм», «Феномен филмз», телеканал «Россия»
Россия
2008

Фестивали, подобные Венецианскому, делают все, чтобы раздвинуть узкие рамки артхаусных гетто и привлечь внимание мирового проката к резервам национальных киношкол. Российской — в том числе. Высокой оценке со стороны жюри и публики не помешала никакая экзотичность фильма Германа, а он в венецианском контексте нашел свое идеальное место. «Бумажный солдат» победил в нелегком бою, и эта победа стала признанием его «штучности» в эпоху стандартного индустриального кино.

Между тем не секрет, что по поводу фильма существуют другие мнения, некоторые из них весьма резкие. Они просочились еще на этапе отбора картины в Венецию, усугубив и без того повышенную нервность этого процесса. Якобы сами члены отборочной комиссии не были уверены, как среагирует фестивальная общественность на картину, которая представлялась настолько специальной и усложненной, что рисковала стать «вивисекцией для зрителя». Неприятие же «Бумажного солдата» некоторыми соотечественниками, напротив, проистекало из подозрения, что он несколько легковесно упрощает ситуацию, взятую в качестве предмета анализа, другими словами, делает из Истории мелодраму.

Первоначально сценарий фильма назывался «Отряд». Байконур времен первых космических полетов находится на расстоянии световых лет от опыта сегодняшнего зрителя — даже российского, не говоря уже о европейском. Но в том-то и дело, что Герман не делает историческую реконструкцию, скорее — он реконструирует романтическую легенду о шестидесятниках. Это — легенда об антигероях. На фоне подготовки космических полетов протекает жизнь специалистов второго состава, без которых не было бы всемирно исторических триумфов первого. В отказе от тоталитарной монументальности, в открытии негероического человека и состояла аура оттепельного кино. Герман решил проверить, насколько его дыхание продолжает ощущаться в XXI веке.

Кстати, судя по разговорам с шестидесятниками, космос вовсе не был для них столь уж навязчивой идеей, уступая в своем значении вполне земным гуманитарным ценностям. Космос у Германа-младшего выступает как метафора — метафора глобального романтизма в его столкновении с советской прозой жизни, с законами и моралью «социалистического лагеря». И это, по большому счету, почти единственное, что режиссер позволяет себе взять из арсенала отца, в зависимости от которого его упрекают.

Артреконструкция легенды — метод, использованный Алексеем Германом-старшим в фильме «Мой друг Иван Лапшин». Там тоже дело происходило за несколько лет до появления на свет режиссера, там тоже был воздух времени, пропитанный его запахами и настроениями, тоже было ощущение конца эпохи, какой-то тотальной трагедии, было предчувствие обреченности героев. История не растворялась в мелодраме, они сосуществовали, едва касаясь друг друга.

У Германа-младшего, при явных рифмах с фильмом отца (так, сцена отстрела собак и разрушения сталинского лагеря отвечает эпизоду разгрома бандитского притона в «Лапшине»), все по-другому. Режиссер не просто пользуется более современным киноязыком, но ориентируется на свою поколенческую аудиторию. Хорошо сие или нет, это зрительское поколение сформировалось в ситуации, когда мелодрама победила Историю: примеры — от Спилберга до Михалкова.

Не оттого ли Герман-младший ставит в основу сюжета любовный треугольник, полностью отсутствовавший в «Последнем поезде», зато основательно опробованный в «Гарпастуме». Это совсем не значит, что молодой режиссер, начинавший под сенью благородных отцовских примеров, легко скатился на путь компромисса. В том, как он трактует мифологию декаданса в «Гарпастуме», слышится отзвук «Жюля и Джима» Трюффо — не худший, прямо скажем, импульс. А быть столь же свирепо радикальным, как поздний Герман-старший, все равно невозможно, тем более в пределах одной семьи.

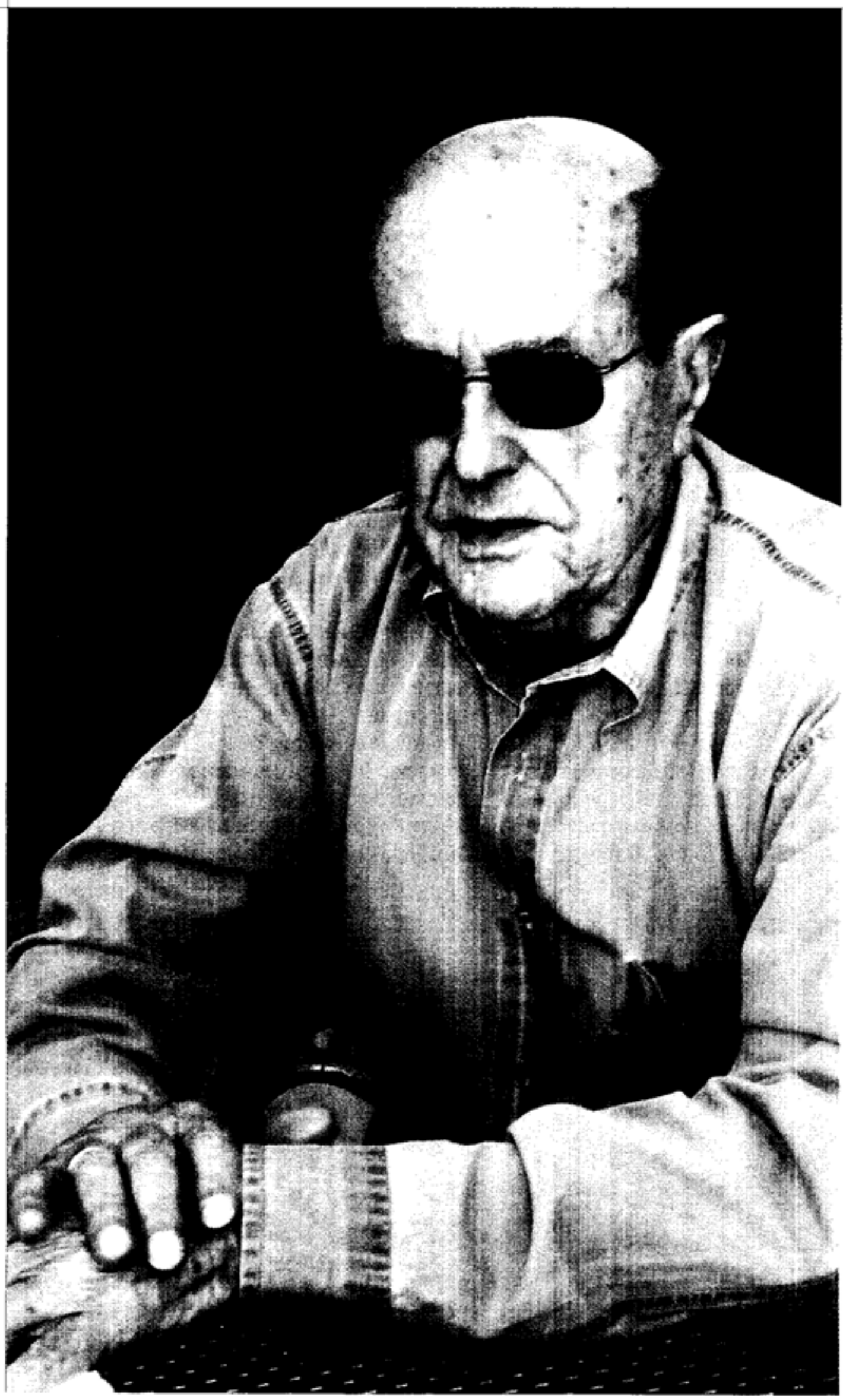
Мелодрама становится и сюжетной опорой «Бумажного солдата». Внутри треугольника активная роль отведена женщинам (блистательная Чулпан Хаматова и Анастасия Шевелева, ее достойная соперница по сюжету и по профессии). Мужчине же (Мераб Нинидзе в образе врача Покровского, готовящего космонавтов к полетам) роль остается скорее пассивная. Это отвечает сегодняшнему европейскому взгляду на историю XX века, в которой феминистский вектор впервые вышел на первый план. Сравните с «Девятью днями одного года»: там любовный треугольник развернут в сторону мужчин, а женщина, даже эмансипированная и с сигаретой, играет подчиненную роль.

В легких деформациях и модернизациях — прелесть «Бумажного солдата», но в них же состоит его культурная ограниченность. Это особенно заметно в фигуре главного героя с ее символической условностью и, как следствие, бесплотностью. В основу образа заложен конфликт идеализма и конформизма, драма изнанки глобального проекта: врач сам остается на земле, но вынужден брать на себя ответственность за судьбу космических «белок» и «стрелок», не только четвероногих. Однако экранный герой явно из другой оперы: это такой красивый плейбой, почти Ален Делон из антониониевского «Затмения», с явно пониженным градусом чувств. Играть духовный кризис за него приходится режиссеру, а выправлять эмоциональный баланс — опять-таки женщинам.

Стоит заметить, что образ врача мутировал на пути из сценария в фильм, сменив национальность с еврея на грузина, обретя грузинских родителей и сохранив при этом рудиментарное имя Даниил Покровский. Здесь не было никакой конъюнктуры, но в итоге это оказался не только актуальный поворот, но и верный шаг в смысле культурной политики. Как написала газета «Ла республика», этот фильм, в котором на космодроме читают стихи Бараташвили в переводе Пастернака (фантастическая, в общем-то, вещь) объединяет русских и грузин. Грузинский элемент всегда был силен в российской и советской ментальности, да и название самой картины пришло из Булата Окуджавы. Признаемся, что многие классические фильмы о России или о Москве сняты отнюдь не этническими русскими: и «Летят журавли», и «Я шагаю по Москве», и «Июльский дождь». Вот и этот родился в горниле «дружбы народов»: помимо русских, его делали евреи, грузины, татары, узбеки...

Это чрезвычайно важно в атмосфере нарастающей ксенофобии и тупого этнического патриотизма. «Бумажный солдат» — посвящение эпохе 1960-х годов с ее устремленностью в космос, реальной дружбой народов, верой в светлое (коммунистическое) будущее, которое по плану должно было наступить еще в 1980 году, но, к счастью или несчастью, не наступило. Это также — посвящение кинематографу того времени: Марлену Хуциеву, Михаилу Ромму, Кире Муратовой, Отару Иоселиани. И, разумеется, Алексею Герману.

И М Е Н А



Мануэл ди Оливейра
Фото А.Долина

АНТОН ДОЛИН

Суперстар

К СТОЛЕТИЮ МАНУЭЛА ДИ ОЛИВЕЙРЫ

Ни для одного из великих режиссеров XX века не найти исчерпывающей формулы, которая позволила бы неофиту понять, что такое Тарковский, Бергман, Феллини или Кубрик. Повезло одному Мануэлу ди Оливейре: при звуках его имени киноман, как собака Павлова, моментально выдаст готовую формулу — «старейший режиссер мира». Этот титул нынешний юбиляр носит с 2001 года — не только потому, что дожил до ста лет, но и потому, что каждый год выдает по новому фильму, оставаясь режиссером, а не почетным пенсионером. Графоман? Похоже, нет: на столетнюю карьеру у него меньше пятидесяти работ (считая короткометражки); Фасбиндер снял столько же за пятнадцать лет. Трудоголик? Снова промах: старик Оливейра ездит по фестивалям, пьет хорошее вино, никуда вроде бы не торопится, похож на искреннего гедониста — когда только кино успевает снимать? Хотя на Оливейру не трудится отряд преданных «негров», как когда-то на Антониони — уж в этом ни малейшего сомнения. Почерк португальского старца опознаваем моментально, по нескольким кадрам. Впрочем, его-то никто уместить в емкую фразу — или даже несколько абзацев — не решался.

Да, обычно Оливейра использует статичную камеру. Да, в его фильмах много разговоров и мало того, что принято считать «действием». Да, у многих его картин есть литературные первоисточники. Да, он часто снимает одних и тех же актеров — известных всему миру (Джон Малкович, Мишель Пикколи, Катрин Денёв) и знакомых только португальцам (Леонор Силвейра, Луиш Мигел Синтра, внук режиссера Рикарду Трепа). Но этой информации для выведения «формулы Оливейры» решительно недостаточно.

Оливейра — отнюдь не затворник-невидимка, а престарелый бонвиван, с удовольствием носящий титул Мафусаила всея кинематографии. В чем тут загадка? Ну, например, в его необъяснимой витальности. Педанты уточняют: не просто «старейший», а «старейший активный» режиссер. Но чем определяется активность, когда фигуранту сто лет от роду? По фильму в год — это много? А если активность снизилась бы вдвое, а Оливейра снимал бы все фильмы, не вылезая из инвалидной коляски, в родном Порто? Нет, за сухой формулой из книги рекордов Гиннесса скрыто нечто большее, чем математическое соотношение прожитых лет и снятых картин. Речь — о неослабевающем любопытстве, о непрерывности рекордно долгого исследования возможностей кинематографа, которое Оливейра начал в ту допотопную пору, когда «важнейшее из искусств» еще не обучилось разговаривать.

К 2008 году Оливейру привыкли узнавать в лицо — лысый череп под элегантной шляпой, тонкие губы кривятся в иронической ухмылке, глаза скрыты за полутемными стеклами очков, в руке неизменная трость. Возраст пре-

вратил его в живую достопримечательность: «Дамы и господа, на арене — Брэд Питт, Джулия Робертс, Жан Рено и наконец Мануэл ди Оливейра!» Чем ближе столетие, тем чаще Оливейра получает почетные награды — «Пальмы», «Львов», «Медведей» и т.п. (а первый приз «за вклад» он получил еще в 1981-м!). Вызывая на сцену бодрого старика, фестивальные директора смущенно добавляют: «Дорогой Мануэл, этот трофей мы вручаем вам не за ваш возраст и стаж, а за ваши потрясающие фильмы...»

«Волшебное зеркало»

Он — ходячий (хоть и с палкой) парадокс. Хотя бы потому, что его самого знают все, а его работы — почти никто. Даже в родной Португалии, даже в киноманской Франции в самом большом магазине не отыщешь больше шести-семи его фильмов на DVD (чаще — ни одного). Многие не изданы вовсе. В России не выпускался ни один. И когда в Канне в 2008-м показывали отреставрированную копию его дебютной «Реки Доуру» — если верить рецензентам и музейщикам, «вписанной в историю», — то поверхностный опрос показал, что полный зал изысканных киноманов смотрел эту классическую ленту в первый раз. Есть критики, которые любят Оливейру, но едва ли хоть один из них видел все его картины. Если быть совсем точным, не найдется ни одного. Фильм 1982 года «Визит, или Воспоминания и признания» Оливейра не показывал ни одной живой душе: первый сеанс этой автобиографической ленты, по завещанию режиссера, должен состояться после его смерти.

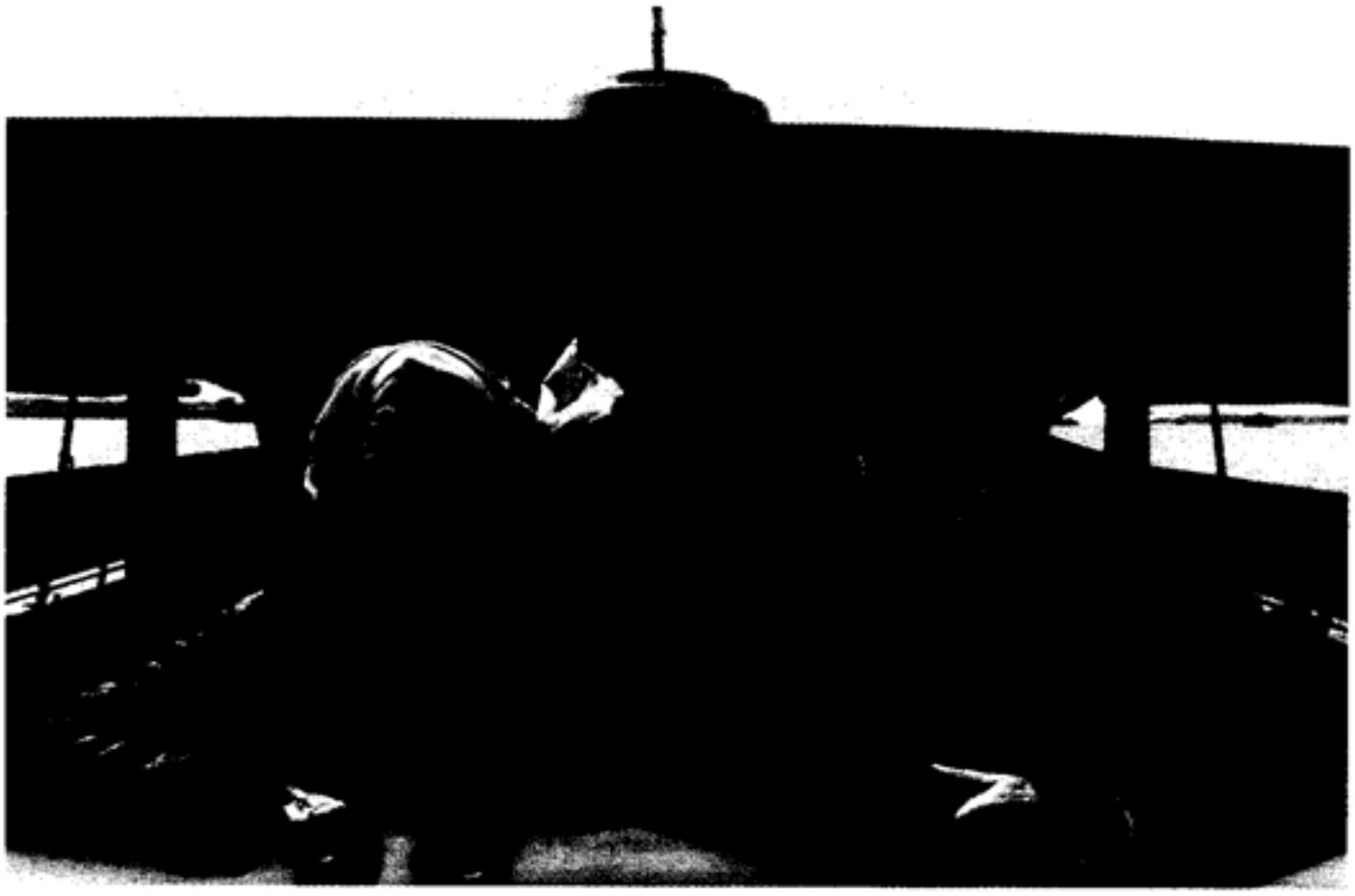
Итак, Мануэл ди Оливейра — один из самых известных режиссеров за всю историю кино, которого совершенно не знают зрители. Внушительная легенда заменяет вещественные доказательства: смотреть фильмы Оливейры — нелегкая работа. Куда приятнее умиляться виду бодрого деда, бредущего по набережной Круазетт, и восхищенно перебирать снимки режиссера в молодости — красавца, атлета, перспективного актера и, кстати, автогонщика.

Причина — в еще одном любопытном парадоксе. «Живой классик» в популярном понимании — тот, кто когда-то завоевал народные массы и прельстил критиков (возможно, вызвав бурные дискуссии и шумные скандалы), а с возрастом угомонился, превратившись из бунтаря в столп общества. Оливейру никак не вписать в эту модель. Как раз юношеские его опыты носили характер вполне привычный для своей эпохи: исследование границ между игровым и документальным кино, последующие эксперименты с актерами-непрофессионалами. Лишь под старость Оливейра неожиданно показал себя радикалом и экспериментатором, переставшим придавать значение зри-

тельской любви. В шестьдесят три года он начал тетралогию («Прошлое и настоящее», 1971; «Бенилде, или Мать-девственница», 1975; «Обреченная любовь», 1979; «Франсишка», 1981), определившую его зрелую статично-театральную эстетику. В семьдесят семь лет снял невероятную семичасовую картину по «Атласному башмачку» Поля Клоделя. Три года спустя впервые принял участие в каннском конкурсе с «Каннибалами» — причудливым киномюзиклом об аристократах-людоедах. Как ни смешно, свое восхождение к фестивальным вершинам Оливейра начал только тогда. Ему было восемьдесят лет. Уйди он на пенсию (восемь десятилетий жизни многие сочли бы длинной и плодотворной биографией), и кинематограф лишился бы начинающего автора, подающего большие надежды...

Но Оливейра не собирался никуда уходить. За последующее десятилетие он снял десять полнометражных картин, за пока не завершенные 2000-е — еще столько же, плюс шесть превосходных короткометражек. Еще один фильм сейчас в производстве. Особенно удивительно сравнивать эту статистику с числом фильмов, сделанных режиссером за предыдущие годы. В 1930-х — пять документальных короткометражек, лишь одна из которых (собственно, первая) длилась чуть больше двадцати минут, остальные не достигали и десяти. В 1940-х — один короткометражный, один полнометражный. В 1950-х — два коротких. В 1960-х — три коротких, один полный. В 1970-х — три полных. В 1980-х — четыре коротких, четыре полных. Итого: за двадцать последних лет старец-рекордсмен снял больше фильмов, чем за предшествующие шестьдесят!

Возраст — главный союзник Оливейры в заговоре против кинематографических правил. Кажется, будто он заключил договор — если не с дьяволом, то со временем, — чтобы превратиться в полноценную творческую единицу



«Христофор Колумб. Загадка»

лишь к тому моменту, когда ни продюсеры, ни прокатчики, ни зрители не посмеют ему перечить, не помешают гнуть собственную линию и снимать то, что захочется, забыв о моде и требованиях рынка. Старость стала сознательной жизненной позицией, концепцией противостояния изменчивой вселенной. Ведь Оливейра — в положении, о котором истинный художник может только мечтать: ему абсолютно нечего терять. Пусть некоторые критики ставят скоропалительные диагнозы — дескать, Оливейра «впал в детство» или «выжил из ума». Старческая бесшабашность режиссера — источник той иррациональной энергии, которая ощущается за статичными молчаливыми кадрами

его картин, все более странных и удивительных с каждым годом, все меньше похожих на патриархально-примиряющие шедевры немощного гения.

Карьера Оливейры — результат не одной лишь личной целеустремленности и предрасположенности судьбы, но и объективного хода событий. Достаточно вспомнить о втором великом португальском старце — лауреате Нобелевской премии по литературе Жозе Сарамагу (который, правда, моложе Оливейры на четырнадцать лет): сменив десяток профессий за годы салазаровской диктатуры, он писал в стол и получил признание на родине и за рубежом, когда ему было за шестьдесят. Правление «умеренных фашистов» стало причиной вынужденных перерывов в творческой активности обоих — писателя, сына бедных крестьян и убежденного коммуниста, и режиссера-аристократа, который, хоть носил ту же фамилию, что и диктатор (Антониу ди Оливейра Салазар), был вынужден перейти от кинематографа к виноделию. После «цветочной революции» 1974-го расцвели не только политики либерального толка, но и независимые творческие интеллигенты — и жадно, отказываясь вспоминать о дате рождения, бросились наверстывать упущенное. Сегодня, жизнь спустя после смены власти в Португалии, Оливейра кажется героем книги Сарамагу «Перебои в смерти» — человеком, обретшим непрошенное бессмертие. Парки о нем просто забыли.

Еще парадокс. Оливейра — мученик Истории, в лучшие годы жизни отрезанный от мировых эстетических процессов, оторванный от камеры, вынужденный забыть о профессии, освоенной на заре кинематографа. И в то же время он — любимчик Истории, не знавший ужасов второй мировой, не вкусивший горького хлеба изгнания, до поры не слышавший об Освенциме и ГУЛАГе, сохраненный в почти тепличных условиях благословенной Португалии, а затем получивший второй шанс.

К Истории, музе и спутнице, обратился восьмидесятидвухлетний режиссер, вступая в самый плодотворный период с фильмом «Нет, или Тщетная слава» — картиной, которую мечтал поставить с того самого 1974-го, когда рухнул тоталитарный режим в его родной стране. Историю Португалии он уложил здесь в несколько кратких эпизодов, а заодно подвел итог всей истории человечества. «Нет, или Тщетная слава» — кино в уникальном жанре пораженческого эпоса. Колониальная война, Ангола, 1970-е годы. Развлекая братьев по оружию во время унылой транспортировки к месту дислокации, образованный лейтенант Кабрита (Луиш Мигел Синтра) травит байки — сперва о по-

«Всегда прекрасна»

«Пятая империя»

ражении предков нынешних португальцев, лузитан, в борьбе с римлянами, затем о поражении короля Альфонса V в битве с испанцами, о неудачной попытке объединения Португалии с Испанией под сенью брака принца Альфонса и инфанты доньи Изабель и наконец о бесславной гибели безумного короля Себастьяна в Алькасар-Кебире во время крестового похода в Марокко. Завершается рассказ поражением воинского подразделения и концом колониальной эпохи как таковой.

Оливейра завел спор с главным авторитетом португальской литературы — Луишем ди Камоэнсом. В своем шедевре, «Лузиадах», классик Возрождения описывал величайшее деяние недавнего прошлого — открытия Васко да Гамы — и искал лекарство от desconcerto do mundo, «мировой нескладицы», призывая короля Себастьяна отправиться на завоевание языческих земель Африки (результатом чего и стал разгром при Алькасар-Кебире). Принявший «нескладицу» как данность, Оливейра не менее жарко призывает к капитуляции, настаивая на личной ответственности рассказчика: как гласят последние слова фильма, Кабрита гибнет в глупом случайном бою в тот самый день, когда в Португалии свершается «цветочная революция». Но это — за кадром. А в кадре единственную оппозицию череде нелепых сражений, разыгранных без явного энтузиазма одними и теми же актерами-любителями (они же солдаты-слушатели), составляет неожиданный эпизод, опять из «Лузиад», — единственная мифологическая авантюра в духе «Одиссеи», в которой Васко да Гама вместе со спутниками попадает в гости к Венере, на Остров Любви. Там играет вечная музыка и нагие юные девы тщетно пытаются удержать странников, стремящихся к новым — бессмысленным — победам.

«Нет, или Тщетная слава» — не пацифистская проповедь в духе make love not war. Скорее, концептуальный протест против внешних эффектов кинематографа, от века обожавшего батальные сцены (битвы у Оливейры выглядят как печально-пародийные реконструкции, исполненные интеллигентными членами военно-исторического клуба). А заодно — против фильмов, «основанных на реальных событиях» и использующих эти события исключительно в коммерческих целях. Это антизрелищный фильм о войне, в котором абсурдный вымысел выгодно отличается от исторических фактов, всегда трактуемых неверно и приводящих к катастрофам.

Для Оливейры эта картина — завершение профессионального становления, конечная точка в траектории, начатой еще в «Реке Доуру». Тот фильм, вдох-

«Я возвращаюсь домой»

новленный лентой «Берлин — симфония большого города» Вальтера Руттмана, тоже задумывался как чисто документальная фиксация насыщенной жизни речного порта, но Оливейра не удержался и вставил туда один придуманный эпизод, ставший центральным. Возчик засмотрелся на аэроплан, и его тележка придавила прохожего; по счастью, не насмерть. Маленькое чудо оживления жертвы происшествия стоит всех виртуозных монтажных кульбитов, старательно демонстрируемых в других эпизодах картины. Прошло больше полувека, и режиссер устал от попыток передать «экспрессию реальной жизни». Отрекшись от уроков документального кино 1930-х, породившего пропагандистское искусство, Оливейра остался защитником скромного достоинства безымянного человека, чья базисная задача — не победить, а просто выжить.

Название «Нет, или Тщетная слава» — прямой парафраз из «Лузиад». «О тщетная, бессмысленная слава, о суеты безумной воплощенье!» — пытается остановить да Гаму мудрец, встреченный им на пути. Но тот продолжает путь, еще не услышав безнадежное «Non», которым в год смерти Камоэнса и исчезновения короля Себастьяна оборвется мечта Португалии об имперском величии. Латинская отрицательная частица, как ни странно, тоже цитата — из проповеди любимого героя Оливейры, португальского иезуита-гуманиста Антониу Виейры, звучащая из уст умирающего на поле боя рыцаря в конце фильма: «Non — ужасное слово. У него нет начала и конца. С какой стороны ни подойди к нему, оно читается и пишется одинаково... Оно убивает надежду — последнее лекарство Природы от всех зол».

Еще два фильма продолжают и завершают трилогию о тщетной славе Истории: «Слово и утопия» (2000) и «Пятая империя» (2004). В первом рассказана история Виейры, создавшего в своих книгах миф о Желанном Короле — пропавшем без вести Себастьяне, который когда-нибудь вернется и спасет Португалию от нищеты и разорения. Во втором (поставлен по пьесе Жозе Реджиу, к творчеству которого Оливейра обращался многократно) скупо и просто показана ночь, проведенная Себастьяном в беседе со своим духовником накануне дня, когда было объявлено о грядущем Крестовом походе против африканских язычников. Оба полны язвительной горечи и романтической тоски по Пятой империи — тысячелетнему царству справедливости и мира, которому не суждено наступить. Оба погружены в мертвенную роскошь монастырей и дворцов, в темных залах которых древние изваяния святых больше похожи на живых, чем актеры. Оба разыграны Рикарду Трепа (король Себастьян, Виейра в молодости) и Луишем Мигелем Синтрой (иезуит, Виейра в зрелые годы).

Вместо короля-мессии — экзальтированный юнец с мутным взглядом; вместо боевого триумфа — смерть безвестного лейтенанта и титры, на которых Тереза Салгуэйру, певица популярного фаду-коллектива Madredeus, поет строки Венеры из «Лузиад» о награде, которая ждет всех португальцев после многолетних страданий. Оливейра уверен в невозможности утопии, хотя и позволяет себе иногда мечтать о ней, и лишь в этом оказывается наследником, а не оппонентом Камоэнса.

Возможно, раны, нанесенные безжалостной рукой Истории, будут излечены на Острове Любви — или, скажем, Острове Культуры? Надежду на это дает один из лучших фильмов Оливейры — «Говорящее кино» (2003). Чисто формально — развернутый урок по внеклассной теме «Культура и цивилизация», рассчитанный на школьников первого-второго класса. Ведь одна из двух героинь — семилетняя девочка, плывущая на корабле в Бомбей, к своему отцу, а по пути совершающая экскурсии по Марселю, Неаполю, Афинам, Стамбулу (начальный пункт программы, разумеется, Лиссабон). Вторая героиня — ее мать (Леонор Силвейра), преподаватель истории, вынужденная переводить на детский язык всю массу доступных ей сведений: впрочем, и она посещает города, о которых прочитала бесконечно много лекций, впервые в жизни.

Что можно узнать об очередной «колыбели цивилизации» за три часа стоянки? Немногим больше, чем увидеть за пять-семь минут экранного времени. Вот и выясняется, что великие географические открытия стартовали в Португалии, что в Греции поклонялись Афине, в гибели Помпей был повинен Везувий, а Софийский собор — третий по счету. Об этом маме и девочке сообщают неизменно доброжелательные незнакомцы (эх, не дошел корабль до Волги, а то бы рассказали и о том, что великая русская река впадает в Каспийское море). Культура на поверку оказывается такой же бессмысленной чередой давно завершенных событий, как и история. Выпотрошенные достопримечательности, ставшие в буквальном смысле общими местами, Оливейра снимает без малейшей любви, равнодушно скользя по ним взглядом пресыщенного туриста и куда больше интересуясь лицами двух героинь, на которых отражается в лучшем случае ленивая созерцательность.

Экскурсионная программа занимает полфильма, вторая половина — нескончаемый диалог в кают-компании, где элегантный капитан (Джон Малкович) угощает за своим столом трех дорогих гостий — бизнес-даму (Катрин Денёв), актрису (Стефания Сандрелли) и певицу (Ирен Папас); при этом каждый говорит на своем родном языке — английском, французском, итальянском и греческом, — превосходно друг друга понимая. И вновь, в полном соответствии с названием, разговоры занимают больше места, чем визуальные образы: говорят об объединении Европы и языковых барьерах, делают друг другу малозначительные комплименты, затем певица исполняет песню, а во время импровизированного концерта матрос сообщает капитану что-то на ухо. Оказывается, на корабле спрятана бомба с часовым механизмом, надо бежать. Во время эвакуации девочка вспоминает, что забыла в каюте куклу, возвращается, и они с мамой не успевают сесть в шлюпку — масштабный взрыв уносит их жизни. Впрочем, катастрофу мы видим не на экране, а в выражении лица капитана: взрыв остается грохотом за кадром. Верный себе Оливейра заменяет изображение словами... или их значимым отсутствием, ибо капитан от ужаса теряет дар речи.

Мнимая утопия культурного штампа разрушена брутальностью факта, из которого можно делать любые выводы — о нынешней несостоятельности иудео-христианской парадигмы, о слабости интеллигенции, о бессмысленности диалога, но, в любом случае, сама деконструкция (смысла, сюжета, культуры, истории, интриги) окажется важнее всего. Оливейра, однако, деконструирует не ради детского кайфа, свойственного любому постмодернисту — любителю распотрошить плюшевую игрушку и проверить, что у нее внутри. Его деконструкция преследует конкретную моральную и эстетическую задачу:

через намеренно вызванную скуку бесконечных диалогов и финальный шок разбудить зрителя. Отрезвить его. И квазиисторические, и псевдокультурологические фильмы Оливейры — не что иное, как кинематограф трезвости.

На это указывает и более ранняя картина, удостоенная Гран-при в Венеции в 1991-м (кстати, первый его значимый фестивальный трофей), — «Божественная комедия». Как и «Говорящее кино», это один из немногих фильмов Оливейры, поставленных по его собственному оригинальному сценарию. Впрочем, компилятивному, основанному на прозе Достоевского, трактатах Ницше, пьесе Жозе Реджиу и, собственно, Библии (никакого Данте!). Герои — Адам, Ева, Иисус, Пророк, Философ, Соня, Раскольников, Иван и Алеша Карамазовы, и все они — пациенты клиники для душевнобольных. Под мягким присмотром врачей сумасшедшие ведут бессюжетный и безрезультатный идеологический диспут, приводя публике общеизвестные доводы и контраргументы, чтобы доказать в конечном счете невозможность эволюции, призрачность культурного развития, стагнацию общественной (и индивидуальной) мысли, а также отсутствие главврача (он же Бог). Так трагедия неизбежно превращается в комедию, мыслители, грешники и святые — в психов.

Заодно Оливейра развенчивает излюбленную идею XX века — «Автор как Бог»: он в «Божественной комедии» не более чем вежливый компилятор чужих мыслей, деликатный гид в сумбурном идеологическом лабиринте. Режиссер как не-Бог или даже недо-Бог — концепция, свойственная кинематографу Португалии, никогда не претендовавшей на звание киноимперии. Младший — и уже покойный — современник Оливейры, принципиальный атеист Жоан Сезар Монтейру играл в доброй половине собственных картин роль чудака клоуна по фамилии Deus. Один из его фильмов так и назывался — A comedia de Deus (1995)... еще одна «Божественная комедия». А начинал свою карьеру в кино Монтейру как актер в «Обреченной любви» Оливейры...

Культурные палимпсесты, обессмыслившие «вечные вопросы», нередки в поздней карьере Оливейры. В 1993-м он сделал «Долину Авраама», свою ироническую версию «Мадам Бовари» с Леонор Силвейрой в лучшей ее роли, где лишил трагического ореола и факт адюльтера, и самоубийство главной героини. В 1995-м последовал «Монастырь», в котором Малкович и Денёв разыграли на новый лад историю Фауста — ни искушение знанием, ни пакт с дьяволом не помешали закончить ее элегически буржуазным хэппи эндом. А фильм «Я возвращаюсь домой» (2001) включал в себя крайне забавную сцену, в которой претенциозный режиссер (Джон Малкович) безуспешно пытается перенести на экран «Улисса» Джеймса Джойса.

В «Говорящем кино» Оливейра заставлял свою героиню объяснять дочери смысл таких слов, как «легенда» и «миф». Разглядывая Парфенон, они вспоминают о невидимом — пропавшей века назад статуе Афины. Цитируя «Лузиады» в «Нет, или Тщетной славе» и показывая на экране Венеру, режиссер не преминул напомнить о том, что именно Камоэнс первым разоблачил в эпической поэзии богов, назвав их «иллюзорными творениями человеческой фантазии». Иронизируя над божественным промыслом, в финале «Говорящего кино» Оливейра усомнился в теории «большого взрыва» и намеренно спрятал свой «малый взрыв» от глаз зрителя, привыкшего к спецэффектам (таковых нет ни в одной картине режиссера, и вряд ли дело только в скудных бюджетах португальского артхаусного кино).

Вот эсхатология по версии Оливейры: «Мы говорим о конце света с тех самых пор, когда люди научились говорить... Хотел бы я дожить до Апокалипсиса. Я многое повидал на своем веку, а Апокалипсиса не видел! Любопытное должно быть зрелище. Вроде американского кино, шумного и со спецэффектами. Только боюсь, что Апокалипсис рядом с этими фильмами будет выглядеть довольно жалко»[1].

[1] См. «Московские новости», 25 октября 2007 года.

Сражаясь с иллюзиями, Оливейра начинает с величайшего из мороков минувшего столетия — кинематографа. В этом — главный из парадоксов. Он почти ровесник Седьмой музы и, вместо того чтобы воспевать искусство, которому посвятил свою жизнь, безостановочно испытывает, искажает, провоцирует, унижает кинематограф. Полностью отрицает его хваленые открытия и завоевания.

Впрочем, так истово разоблачать можно лишь то, во что когда-то был страстно влюблен. Отношения Оливейры с кинематографом начинались с любви, причем взаимной: свидетельство этому — автобиографический «Порто моего детства» (2001), полностью посвященный началу его карьеры. Первый и последний кадр «Реки Доуру» — луч маяка в предрассветной и, соответственно, ночной тьме — явно отсылает к образу кинопроектора в темноте зрительного зала. Все ранние фильмы Оливейры наполнены кинематографической рефлексией, а его полнометражный дебют «Аники Бобо» (1942) впору назвать осуществленной утопией: трогательная и забавная мелодрама, где главные роли сыграли дети-непрофессионалы, предвосхитила открытия неореализма. Но уже следующий полный метр, снятый через два десятилетия, когда неореализм стал в Европе признанным трендом, преисполнен скепсиса — Оливейра снял блистательную и оригинальную картину «Весеннее действо» (1963). Материал — самоценная деревенская мистерия, Страсти Христовы, разыгранные крестьянами на Пасху. Очевидна вторичная, служебная роль кинокамеры в этом эффектном зрелище (которое до сих пор фигурирует в одних каталогах как игровой, а в других как документальный фильм). Даже финальный параллельный монтаж эпизодов мучения и смерти Иисуса с кадрами войны во Вьетнаме и ядерного взрыва над Хиросимой, а также резюмирующий образ воскрешения — миндальное дерево в цвету — не превращают режиссера в напыщенного Автора, оставляя за ним функцию наблюдателя. В лучшем случае — репортера-публициста.

Затем Оливейра окончательно прощается с неигровой стихией, утверждаясь в театральной эстетике: статичная камера, скупые декорации, литературный текст без купюр, даже деление на акты. В этом стиле выдержана авангардная «тетралогия неосуществленной любви» — «Прошлое и настоящее» по пьесе Висенте Санчеса, «Бенилде, или Мать-девственница» по драме Жозе Режиу, «Обреченная любовь» по роману Камилу Каштелу Бранку и «Франсишка», где режиссер впервые обратился к прозе Агуштины Бесса-Луиш — в последующие годы постоянного соавтора его сценариев. Апофеоз «театрального периода» — монументальный «Атласный башмачок». Здесь Оливейра осваивает визуальный язык здравого скепсиса, в котором любые спекуляции по поводу скрытого смысла и подтекста остаются на совести автора первоисточника — и, разумеется, зрителя, — но никак не актера и не постановщика. Например, в «Бенилде» режиссер не дает даже намека на разгадку основной интриги — является ли героиня, твердящая о непорочном зачатии, безумной, святой или обычной лгуньей? Оливейра утверждает лишь одно: автор не имеет права спекулировать властью над аудиторией и брать на себя ответственность, давая ответ на любой из вопросов.

В этом смысле фильмы Оливейры 1970-х и 1980-х — прежде всего, лабораторные опыты экзорцизма, изгнания из кинематографа нечистого духа манипуляции. Любые намеки на эротизм или социальное содержание аннигилируются под воздействием образной стратегии воздержания и поста. В последнее десятилетие режиссер вернулся к этому методу в новом цикле, основанном на романах Бесса-Луиш — «Принцип неуверенности» (2002) и «Волшебное зеркало» (2005) (он обещает и третью часть). Это уже не запечатленный на пленку театр, но вновь — тренинг кинематографического целомудрия. Здесь недвижная камера играет роль аппарата по очистке и перегонке сомнительного дурмана кино в универсальное похмельное средство. Иногда оператор будто и не интересуется происходящим в поле его зрения и снимает, например, ноги разговаривающих персонажей, потом те, как по команде, садятся и идеально попадают в по-прежнему статичную рамку кадра.

Каждый потенциально насыщенный образ Оливейра подвергает тщательной демифологизации: в «Принципе неуверенности» это Жанна д'Арк (как тут не вспомнить, что первым сильнейшим впечатлением, полученным режиссером в кинозале, были «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера), в «Волшебном зеркале» — дева Мария. И всегда настаивает на условности любой репрезентации: ведь в Марию или Жанну наряжается персонаж, а его, в свою очередь, играет актриса. Утопия «установленной истины» — тем более, установленной не научными методами, а при помощи «алхимии искусства» — Оливейру не устраивает. В «Монастыре» он потешается над Фаустом (Джон Малкович), поставившим перед собой странную (и невыполнимую) задачу — установить подлинную личность Шекспира. А в новейшем фильме «Христофор Колумб. Загадка» (2007) Оливейра рассказывает историю пары идеалистов, которые всю жизнь пытались доказать португальское происхождение первооткрывателя Америки.

Однако к этим безумцам режиссер испытывает куда большую нежность, чем к профессору-шекспироведу. Не только потому, что герой Малковича вымышлен, а Мануэл Лусиану да Силва и Силвия Жорже да Силва — реальные люди. И не потому, что их роли в фильме о Колумбе сыграли сам Оливейра и его жена Мария Изабель. Не веря в силу сенсации и отрицая «Колумбову» славу кинематографа, режиссер готов воспеть сам процесс нескончаемого поиска, но лишь в том случае, когда он приводит к таким «побочным последствиям», как в случае супругов да Силва. Они прожили жизнь вместе и открыли собственную Америку — в точности, как супруги Оливейра, дебютировавшие в качестве актеров на старости лет[2] и предпринявшие ради этих съемок непростое морское путешествие в Новый Свет. Так что этот фильм — отнюдь не история исторического открытия, а история верности и любви. Любви не «обреченной», а в высшей степени счастливой: Мануэл и Мария Изабель отметили во время работы над фильмом шестидесятишестилетие совместной жизни.

В 2007-м Оливейра принял участие в коллективном проекте — в альманахе «Каждому свое кино», снятом по заказу Каннского фестиваля. В трехминутном черно-белом анекдоте единственный лишний, «приклеенный» кадр — оператор с камерой, будто отдающий формальную дань заданной теме. Сама короткометражка, носящая название «Уникальная встреча», рассказывает о случайном рандеву Никиты Сергеевича Хрущева с папой римским Иоанном XXIII. Советский лидер несмело интересуется у переводчика: мол, что это еще за хмырь в белом? Тот объясняет: товарищ папа — главный у католиков, он им приказывает молиться, и те молятся. Папа подходит к Хрущеву, благословляет его, тот отдает коммунистический салют. Похлопав оторопевшего Хрущева по круглому брюшку, а затем погладив собственный живот, понтифик удовлетворенно констатирует (все реплики — титрами на экране, эта стилизация под кинохронику почему-то еще и немая): «А все-таки у нас есть что-то общее». Идеально прозрачная новелла. Папа — религия (она же культура и цивилизация), Хрущев — идеология (она же политика и история), но и тот, и другой, по сути, всего лишь смешные старики. А кино скромно притулилось в сторонке, оно здесь вообще лишнее. Между прочим, великому французскому актеру Мишелю Пикколи, сыгравшему роль Хрущева, исполнилось восемьдесят два года — возраст, до которого его реальный прототип не дожил.

Оливейра стал выдающимся режиссером именно в старости. Старость для него не неизбежная фаза угасания, а важнейший период жизни. Период, когда иллюзии развеиваются, уступая место здравомыслию и трезвости. Старикам в фильмографии Оливейры — самое место. О них — некоторые из самых ярких его картин: «Безнадежный день» (1992) о самоубийстве престаре-

[2] Сам Оливейра учился на актера, сыграл несколько ролей еще в 1920-х годах, позже несколько раз снимался в эпизодах или говорил за кадром в собственных картинах, а в 1994-м появился на экране в полудокументальной «Лиссабонской истории» Вима Вендерса. Однако в «Христофоре Колумбе» он сыграл первую в своей жизни главную роль.

лого слепнущего писателя Камилу Кастелу Бранку (его книгу одиннадцатью годами раньше Оливейра экранизировал, сняв «Франсишку»), «Путешествие к началу мира» (1997) о пожилом режиссере — в своей последней актерской работе Марчелло Мастроянни сыграл самого Оливейру — и, наконец, «Я возвращаюсь домой» (2001) с Мишелем Пикколи. Еще один парадокс: этот фильм, посвященный старению и смерти, был признан наиболее доступным и даже «коммерческим» в карьере режиссера.

Начало — театральная сцена, на которой пожилой актер Жильбер Валенс (Мишель Пикколи) играет Беранже I, главного героя пьесы Эжена Ионеско[3] «Король умирает». Иллюзия разрушена вторжением реальности — за кулисами Валенс узнает, что его жена, дочь и зять погибли в автокатастрофе, а он остался единственным опекуном своего несовершеннолетнего внука. Вместе с ребенком старик учится жизни заново (диалоги предсказывают разговоры матери с дочерью в «Говорящем кино»), ведет размеренную жизнь, пьет по утрам кофе в одном и том же парижском кафе, а потом посреди съемок фильма (вышеупомянутая экранизация «Улисса») внезапно уходит с площадки, произнеся одну краткую фразу: «Я возвращаюсь домой». Здесь «дом» — та реальность (невоспроизведенная и невоспроизводимая на экране), которую так называемое «искусство» превращает в скучный театр абсурда. Реальность, разглядеть которую способны только старик или ребенок.

Своеобразное продолжение этой картины и еще одно признание в любви Парижу — «Всегда прекрасна» (2006), сиквел и одновременно римейк «Дневной красавицы»[4] Луиса Бунюэля. Разгоняя сюрреалистический туман, Оливейра продолжает почти сорок лет спустя историю преследования бывшим либертеном Юссоном (вновь Пикколи) былой «добродетельной проститутки» Северин. «Я теперь не та, что раньше!» — возмущенно утверждает героиня. И правда: ее играет уже не Катрин Денёв, а Бюлль Ожье (и опять Оливейра берет актрису, которая старше своего персонажа, хотя разрыв между Денёв и Ожье малозначителен — четыре года). Героиня по-прежнему прекрасна, только желание к этому «смутному объекту» с годами иссякло. Как и желание заглянуть в загадочную коробочку, секрет которой так и не был раскрыт Бунюэлем. Тот интриговал зрителя, а Оливейра в своей очаровательной картине снимает все интриги за сроком давности. Женщина исчезает, как тень, случайно забыв сумочку, и мужчина запускает туда руку... но не для того, чтобы узнать запретные тайны, а чтобы заплатить за дорогостоящий ужин при свечах из средств своей спутницы. Трезвость и еще раз трезвость вместо перверсий и сновидений.

Хотя сам Оливейра, какими бы целомудренными ни были его фильмы, отнюдь не скромник. Клод Шаброль любит рассказывать со слов одной актрисы, как заигрывал с ней девяностопятилетний режиссер, а на деликатный отказ парировал: «Не бойся, в моем возрасте это очень быстро».

При просмотре фильмов Оливейры возникает немало поводов вспомнить об особенностях возраста. Например, о старческой нехватке мобильности — не отсюда ли неподвижная камера? О разговорах, заменяющих действие, — даже проститутки нужны прежде всего для того, чтобы поддержать беседу («Всегда прекрасна»). Наконец, о слабеющем зрении. В картинах португальца хватает слепцов («Безнадежный день», «Коробка», 1994), а отчаянный взгляд единственного глаза забинтованного солдата из финала «Нет, или Тщетная слава» напрямую отсылает к бунюэлевскому «Андалузскому псу». В тумане прошлого и грядущего ничего не разглядеть: в нем блуждают португальские эмигранты в Америке («Христофор Колумб. Загадка»), из него выходит к своему народу Желанный Король Себастьян («Нет, или Тщетная слава», «Говорящее

---

[3] Отсылка к Ионеско не случайна — именно он в «Стульях» впервые в современной драматургии сделал главными героями Старика и Старуху.

[4] В оригинале — игра слов: «Belle de jour» и «Belle toujour».

кино»). Старость, лишающая движения, слуха и зрения, дает возможность видеть и слышать вещи, недоступные прочим.

Оливейра — как ослепший Эдип в Колоне, вспоминающий о загадке Сфинкса, разгаданной давным-давно: кто ходит на трех ногах вечером? Старик, опирающийся на палку. Своей тростью мудрец Оливейра разгоняет несведущих — в 2008-м на сцене Каннского фестивального дворца он дважды ударил палкой директора отборочной комиссии Тьерри Фремо, который пытался оказать независимому старцу непрошеную помощь. Этой тростью он ищет на ощупь те самые точки опоры, которые позволили бы Архимеду перевернуть мир, а Оливейре помогут хотя бы поколебать власть самодовольного кинематографа.

За восемьдесят лет активного творчества португальский режиссер нашел как минимум три такие точки. Первая — театр, предлагающий вместо лживого, но впечатляющего спецэффекта условную «игру в реальность». Вторая — пейзаж, безусловная мера реальности, урбанистический как в «Всегда прекрасна», сельский, как в «Долине Авраама», или морской, как в «Говорящем кино» и «Христофоре Колумбе». В каждой из этих картин неспешный поток машин или движение воды проверяют на достоверность эмоции персонажа. Природа, захваченная в объектив, как случайный вид из окна проезжающего поезда (или иллюминатора корабля?), — не предмет эстетики, а средство для медитации, лекарство от экзальтации. Третья и главная точка опоры — слово, заменяющее действие. Настоящая ода слову — «Письмо» (1999). В экранизации образцовой мелодрамы XVII века, романа мадам де Лафайет «Принцесса Клевская», Кьяра Мастроянни играет мадам де Клев, влюбленную в модного певца Педру Абруньозу (вполне реальная личность, ставшая в осовремененной экранизации классического романа на место герцога Немура). История любви и смерти, полная драматических событий, рассказана исключительно в изумительных диалогах, позаимствованных с минимальными купюрами из романа-первоисточника, а все события вынесены в обильные и из-за этого почти нечитаемые титры. Многие режиссеры XX века боролись с владычеством литературы над кинематографом, а Оливейра свел на нет их усилия, с удовольствием обеспечив в своем фильме победу слова над образом.

Театр, природа, слово: где и как они могут встретиться в пространстве одного произведения? Разве что в барочной мистерии — идеальном жанре тех времен, когда Португалия была еще великой державой. Оливейра вспоминает о нем в своих антифильмах, предлагая взамен иллюзорного кинематографического синтеза отрезвляющий анализ. Пикколи в «Я возвращаюсь домой» играл среди прочего роль Просперо, волшебника из самой известной барочной мистерии мировой литературы — шекспировской «Бури». Оливейра, как и его экранный альтер эго, готов принять на себя эту роль, но не для того, чтобы навести на публику чары, а для того, чтобы сломать, как это сделал Просперо в финале пьесы, магический жезл, бросив вызов ужасающим Калибанам и чарующим Ариэлям кинематографа. В этот момент, если верить Шекспиру, «сознанье возвращается к безумцам, и полноводный разума поток вновь затопляет илистое русло».

Здесь может возникнуть лишь один вопрос: а зачем Оливейре вообще кино? Ответ — в его недавней короткометражке «Видимое и невидимое». В ней двое старых приятелей случайно встречаются на улице чужого многолюдного города и никак не могут толком поздороваться — каждого отвлекают назойливые звонки мобильника. Тогда один набирает на своем аппарате номер другого и, глядя ему в глаза, вволю говорит с ним по телефону. Иногда для того, чтобы сказать простейшие вещи, необходимы сложные устройства. Например, мобильник. Или кинокамера.

ГЕОРГИЙ ДАРАХВЕЛИДЗЕ

Ландшафты сновидений

Майкл Пауэлл на съемках фильма «49-я параллель» в Канаде

В 1936 году молодой британский режиссер Майкл Пауэлл, поставивший к тому времени две дюжины малопримечательных фильмов категории В, получил возможность реализовать проект, который вынашивал на протяжении нескольких лет. Картина «Край света», снятая в тяжелейших условиях на отдаленном шотландском острове Фула, одновременно принадлежала к британской документальной традиции 30-х годов и отмежевывалась от нее, проникнутая атмосферой мистического романтизма. Лишь спустя несколько десятилетий она была признана шедевром, а в момент появления ее оценили по достоинству единицы критиков и крупный продюсер Александр Корда, предложивший режиссеру контракт со своей студией. Это событие открыло для Пауэлла путь в большое кино и предопределило его встречу с Эмериком Прессбургером, в партнерстве с которым Пауэлл снял свои лучшие фильмы, где реальные ландшафты Великобритании еще не раз представали как пространство романтической фантазии и волшебства.

Пауэлл исследовал свой родной остров от Фулы до белых скал Дувра, планировал одну постановку на Крите и осуществил другую на Большом Барьерном рифе, а в середине 60-х взял с собой своего сына Коламбу, тогда еще мальчишку, чтобы прокатиться по Исландии на пони. «Я коллекционирую острова,

---

Глава из книги Г.Дарахвелидзе «Ландшафты сновидений: кинематограф Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера», выходящей в издательстве «Глобус-пресс» (Винница).

признаюсь в этом, — писал он в мемуарах. — Мне достаточно увидеть, услышать или учуять участок земли, окруженный водой и доселе мне неизвестный, чтобы у меня возникло желание посетить его». Хичкок, который никогда не испытывал страсти к натурным съемкам, обратился за советом именно к Пауэллу, собравшись экранизировать пьесу Дж. М. Барри «Мэри Роуз» (1924) — *ghost story*, в центре которой — пустынный необитаемый остров на Внешних Гебридах, куда на протяжении всей своей жизни время от времени отправляется героиня, чтобы исчезнуть без следа и вернуться много дней или много лет спустя, как будто ничего не произошло, словно какая-то мистическая связь, зов, который слышит только она, заставляют ее уходить в тот мир, к которому она с рождения принадлежит. Ландшафт как материал для постановки привлекал Пауэлла романтикой путешествий в дальние страны. Бертран Тавернье сравнивал его в этом с Джоном Хьюстоном: Пауэлл собирался поставить «Африканскую королеву» (1951) и обязан был — «Человека, который хотел стать королем» (1975). В середине 40-х Майкл и его жена Фрэнки отправились в путешествие по Перу и Гватемале, после которого у Пауэлла созрел замысел картины «о столкновении испанских конкистадоров и цивилизованных индейцев». Едва ли не в том же году в поисках натуры для экранизации книги, действие которой разворачивалось в ирландской провинции Донегал, они с Фрэнки проскакали двести миль на лошадях от Дублина до этого места. Пауэлл сохранил в себе бойскаутский дух с тех пор, как мальчишкой погружался в журналы Punch и Strand, полные захватывающих приключенческих рассказов, зачитывался романами Жюля Верна. Тяга к путешествиям, по-видимому, была для него неотъемлемой частью мироощущения художника: его дядя Эдвард, которого он называл единственной творческой личностью у себя в роду, работал юристом, но однажды купил билет на поезд до Лондона, прошелся по докам и сел на корабль, отправлявшийся в Австралию. Сам Пауэлл, называя себя «человеком, протащившим свои съемочные группы вверх до Баффиновой Земли и вниз до Монтевидео, чтобы снять уникальные кадры, но в основном потому, что это весело», был излишне скромен. Он отправился бы на край света за чудесами естественного происхождения: в кульминации «Неуловимого Первоцвета» (1950), отсутствующей в оригинальном романе, важнейшую драматургическую роль играет уровень прилива, поднимающегося с огромной скоростью у подножия горы Сен-Мишель.

В начале 50-х годов Пауэлл планировал экранизацию книги американского адмирала Ричарда Бёрда «Один» (1938) — проект, который он позднее описал как картину по сценарию Торнтона Уайлдера «с Гари Купером и пятью тысячами пингвинов в главных ролях» (хотя никаких пингвинов в оригинале не было). Неизвестно, как далеко зашла работа над этим замыслом, но, по словам Коламбы Пауэлла, экземпляр отца был исписан пометками. В 1934 году Бёрд, к тому времени покоривший оба полюса, остался в полном одиночестве на отдаленной базе в глубине Антарктики, чтобы прожить несколько месяцев в условиях полярной зимы, и в какой-то момент стал терять ощущение реальности. Вопрос о том, лежит ли причина его дурного самочувствия снаружи — в моноксиде карбона, исходящем из печной трубы, или в глубокой депрессии, составляет художественную интригу в его тексте, частично составленном из дневниковых записей, частично — написанном постфактум. Даже когда у Бёрда оставался только один выбор — умереть от холода, выключив печь, или от ядовитых паров, не выключив, он не позвал на помощь во время сеанса связи, но постарался сделать все, чтобы его коллеги не заподозрили беду и не организовали спасательную экспедицию, которая могла бы обернуться для них трагически. Изоляция рассказчика предоставляла режиссеру способ избавления от синхронного звука: в одиночестве Бёрд фокусируется на визуальных образах, и хотя значительная часть его жизни на базе состоит из внешних проявлений — он переписывается с коллегами с помощью азбуки Морзе, читает, готовит еду, ведет метеорологические наблюдения, — основное действие книги разворачивается в его сознании. Кроме того,

для Пауэлла, наверное, был важен момент вызова самому себе: книгу, которую большинство режиссеров назвали бы неэкранизируемой по целому ряду причин, он собирался целиком поставить на натуре в Антарктике — континенте, до которого в своем документальном фильме «Встречи на краю света» (2007) добрался другой исследователь архетипических ландшафтов — Вернер Херцог. Особенность положения Пауэлла в кинематографической традиции состоит в том, что ландшафты как сферу духа стали воспринимать на том уровне, на котором их воспринимал он, режиссеры не столько даже второй половины, сколько последней трети XX века — Херцог, Джон Бурмен, Терренс Малик, Питер Уир.

У Пауэлла невозможно представить эсхатологические финалы «Стеклянного сердца» (1976, режиссер Вернер Херцог) и «Последней волны» (1977, режиссер Питер Уир), но за эти локальные достижения кинематографу пришлось дорого заплатить. После Бомбы и других мировых катаклизмов в отношении кинематографа к ландшафту усилился акцент на разрушительном воздействии человека на окружающую среду. Джон Бурмен, которому хорошо известно, что кино занимается в первую очередь превращением материи в дух (его книга о съемках «Изумрудного леса» так и называется — «Деньги в свет»), оказывается не способен следовать этому убеждению, не противопоставляя дикую природу цивилизации, не предлагая решения экологических проблем, не проклиная «ватты, вольты и амперы», в серии фильмов о ландшафте, которые иначе как трансцендентально-публицистическими не назвать, причем с годами — от «Избавления» (1972) к «Стране черепов» (2004) — они становятся все менее трансцендентальными и все более публицистическими. Показателен в этом плане финальный титр «Изумрудного леса» — фильма, в котором руководитель строительства дамбы на Амазонке отправляется на поиски своего сына, ушедшего несколько лет назад вместе с индейским племенем в джунгли. После того как герой под воздействием увиденного переживает преображение и решает взорвать результаты своего многолетнего труда, а его подросший сын, отвыкший от городской жизни, возвращается назад к природе, на экране возникает сообщение о том, какими темпами исчезают тропические леса и сокращается численность коренных жителей и что племена, никогда не вступавшие в контакт с внешним миром, «все еще знают то, что мы забыли». Гораздо более важная мысль о том, что, если в ландшафте таится забытая благодать, то отношения с ним должны быть видом памяти, пробивается здесь через наслоения иных смыслов. В очищенной до предела форме эта идея была раскрыта Бурменом еще в картине «Ад в Тихом океане» (1968), в которой американский и японский солдаты оказываются на необитаемом острове, где любая композиция с актером в кадре — это человек на фоне ландшафта. Постепенно непримиримые враги находят общий язык и в конце, построив совместными усилиями плот, переплывают на другой остров, где обнаруживают расположение одной из враждующих сторон, на которое было совершено нападение другой. Их путешествие становится переходом из рая в ад, а отношения, которые целиком зависят от окружающей среды, так как не зависят от слов, портятся: покинув райский уголок, герои ссорятся вновь, увидев следы пребывания человека. Бурмен говорит, что связь с природой, будучи восстановленной, теряется с приобретением нового знания. Эту цикличность в его фильмах передают переходы от выжженной земли к зеленым ландшафтам как в сюжете, так и в пределах одного кадра: в «Экскалибуре» (1981) земля процветает вместе с королем и вместе с ним угасает и, чтобы спасти ее, Артур должен отыскать священный Грааль — утраченное звено между человеком и природой. Эта линия в творчестве Бурмена — повторяющаяся метафора его собственных отношений с природой, предопределивших его творческую судьбу. В автобиографии он рассказал, не стесняясь выглядеть мистиком или чудаком рационалистом, как ребенком случайно убил из духового ружья зимородка (kingfisher) и, увидев в этом символический смысл, с того момента считал себя хранителем Грааля («Королем-рыбаком», the fisher king),

«Край света», режиссер Майкл Пауэлл

чья рана не заживет до тех пор, пока не будет восстановлена утраченная гармония, и восстановить ее он пытался через кино. Согласно пророчеству, хранителем Грааля будет «человек, ведущий водную жизнь», и Бурмен не раз рассказывал, что его жизнь перевернулась, когда в шестнадцать лет он спустился по Темзе на каноэ и, переночевав на острове, наутро почувствовал, что если войдет в воду, не потревожив ее глади, то познает скрытую истину[1]. Постоянным мотивом в его творчестве является обретение контакта с водой — во время сплава по реке, который предпринимают городские жители в триллере «Избавление», или с помощью упражнений в бассейне, которыми занимаются в фильме «Лео Последний» (1970) эмоционально отчужденные аристократы (выбор Марчелло Мастроянни на главную роль ясно указывает, куда клонит режиссер). Повторяя судьбу Экскалибура, который выходит из воды и в воду же возвращается, фильмы Бурмена начинаются или заканчиваются кадром, в котором камера скользит по воде, соприкасается с ней; «Там, где сердце» (1990), картина о сохранении старого городского ландшафта, уходит в отражение в пруду. Река, в которой режиссер в детстве чуть не утонул и с которой, спасшись, почувствовал мистическое единение, появляется в его автобиографическом фильме «Надежда и слава» (1987) и автобиографической сцене «Экскалибура», когда Парсифаль, загнанный в ее воды, не умирает, но, высвободившись из доспехов, встает перерожденным в свой сон о Граале и приносит реликвию своему королю. Она имеет для него ностальгическое значение: Бурмен признается, что в тяжелые минуты вспоминает ее, всегда текущую у него в сознании. По этой же причине, наверное, мемуары Пауэлла, к которым он приступил вдалеке от Англии, начинаются со слов «Всю свою жизнь я любил бегущую воду». Так Йейтс, услышав журчание воды в витрине лондонского магазина, ощутил тоску по родине, которую выразил в стихотворении «Озерный остров Иннисфри»:

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

[1] См.: John B o o r m a n. Adventures of a Suburban Boy. Faber and Faber, London, 2003, pp. 31—33, 44—45.

Одни и те же реальные ландшафты в фильмах Бурмена служат местом действия и в XXIII веке, и в легендарном прошлом: на берегу озера Тэ, рядом с которым в «Зардозе» (1974) проходит граница между мертвыми и плодородными землями, в «Экскалибуре» располагается Камелот. Эти и другие сцены Бурмен снимал на холмах Уиклоу в Ирландии, где живет он сам, и нужно ли говорить, что подобное еще не вошло в традицию в середине 40-х, когда Пауэлл, родившийся в пяти милях от Кентербери, на ферме между деревнями Биксборн и Литтлборн, составил вымышленный городок Чиллингборн, где разворачивается большая часть действия «Кентерберийской истории», из нескольких географических пунктов, которые он с детства знал как свои пять пальцев. В мемуарах Пауэлл упоминал, что на месте его рождения устроили сафари-парк, и в 2007 году я видел своими глазами вывеску на обочине дороги, сообщавшую, что в Биксборне выращивают горилл, но для тех, кто понимает, эти ландшафты неизменны.

История создания фильма в окрестностях Кентербери заинтересовала журналиста Пола Триттона, который провел несколько лет, разыскивая людей, появлявшихся в кадре в эпизодических ролях, и вычисляя, где именно снималась та или иная сцена. По результатам своего расследования Триттон написал книгу, которую выпустил ограниченным тиражом в 2000 году, но уже вскоре все ее экземпляры были распроданы и в свете многочисленных запросов переиздание было осуществлено. Сегодня «Кентерберийская история» для англичан — поистине национальное достояние. Установлено, что ее действие происходит с вечера пятницы по понедельник, 27—30 августа 1943 года, и вот уже много лет в последнее воскресенье августа поклонники фильма встречаются, чтобы пройти по стопам героев, и разыгрывают по ролям любимые сцены в тех местах, где они были сняты. Пройти той же тропой, что и предки, ощутив присутствие истории в каждом объекте окружающей природы, — один из наиболее популярных в Англии способов поддержания традиции. В 1983 году в честь 50-летия путешествия Дж.Б.Пристли по северным провинциям экспедиция из восьми человек отправилась по тому же маршруту: об этом был снят документальный фильм, а писательница Берил Бэйнбридж, входившая в состав группы, опубликовала рассказ о своих впечатлениях. Прообразом всех устоявшихся маршрутов в Англии стала так называемая тропа пилигримов, которая с древности вела из западных областей страны в Кентербери — узловой центр торговли. Перед тем как написать книгу «Старая тропа» (1904), эту дорогу прошел писатель Хилэр Беллок. «Что касается меня, — говорил он, — я хотел пройти в точности по следам предков. Я верил, что если я буду следовать их сомнениям на переправах, поднимусь, как поднимались они, на вершину храма, откуда им тоже открывалась широкая равнина, буду уставать так же, как уставали они, и тщательно выбирать, как выбирали они, почву, по которой предстояло пройти, что-то из их более восприимчивой жизни сможет вновь пробудиться в той крови, которая проистекала во мне от них». К началу XX века тропа пилигримов, удивительным образом порой совпадавшая с современной застройкой, была неразличима на протяжении более половины всего пути, но оставались и отрезки длиной до пятнадцати миль, а в других местах она сохранилась пунктиром. Беллок отмечает, что паломничества в Кентербери, начавшиеся после убийства Томаса Беккета, помогли сохранить старую тропу, которая в то время теряла свое значение; фильм Пауэлла и Прессбургера поддержал интерес к ней, и теперь по ней ходят новые пилигримы — его поклонники.

Пауэллу было четыре или пять лет, когда его семья переехала на другую ферму, крупнее и ближе к Кентербери. Неподалеку от собора находились его школа и библиотека, в которую он бегал менять книги по два-три раза в день, а близлежащие холмы были его любимыми местами прогулок. В 1918 году они с матерью, которая ненавидела сидеть в четырех стенах, и старшим братом отправились на велосипедах по тропе пилигримов и свернули с нее, чтобы посмотреть церковь Святой Марфы-на-холме в Серри, — в этих местах потом

снимался пролог «Кентерберийской истории», возвращавший во времена Чосера. Пристли во время его поездки удивляло в провинциальном ландшафте именно это: достаточно свернуть с дороги, чтобы оказаться на самой грани обыденной реальности, где память истории пробуждает воображение, а окружающая природа в любой момент может превратиться в сказочное театрализованное представление: «Карта может утверждать, что вас отделяет всего лишь столько-то миль от Бродвея или Челтенэма, но вам не нужны сомнительные старания математиков и астрономов, чтобы понять, что карта — это не более чем конвенция, к фантастической правде она отношения не имеет». На карте с тропой пилигримов, появляющейся в начале «Кентерберийской истории», отмечены города Чилэм и Ситтингборн, из которых, как предполагается, было составлено название Чиллингборн, но, как заметил Честертон, «путь пилигримов лежит не через зачарованный темный лес и не через узнаваемые места вроде Саутворка или Ситтингборна, а через вымышленное — поэтом или Англией — пространство». В «Кентерберийской истории» документальная топография преображается в вымышленную. Во многих ее эпизодах натурные съемки были смонтированы с кадрами, снятыми в павильоне на студии, где с соблюдением аутентичности реконструировались реальные географические места. Железнодорожной станцией, где происходит встреча главных героев, выступал вокзал города Чилэм, но в дате основания, упомянутой начальником станции — 1085 год, — история Чиллингборна совпадает с историей города Фордвич. Фордвич гордится репутацией «самого маленького города в Англии», а его мэрия, здание которой послужило прообразом мэрии Чиллингборна, также известна как самая маленькая в стране. Задержавшись в Чиллингборне, герои останавливаются на ночь в таверне «Рука славы», окна которой выходят на улицы в разных городах: она была основана на тавернах «Георгий и дракон» в Фордвиче и «Красный лев» в городе Уингэм. По дороге на Фордвич также находилась сушильня, куда отвозили хмель, разрешая Майклу сидеть на самом верху повозки. Поездка на телеге снималась в Уикэмбро, где Пауэлл часто гостил у друзей, и первым, что встречали персонажи на своем пути, была старая водяная мельница из облицовочных досок белого цвета, которая хорошо запомнилась Пауэллу. Она и сегодня находится на прежнем месте, претерпев незначительные изменения во внешнем виде. Когда повозка огибает дом, где героиня, по ее признанию, была бы готова встретить старость, на дальнем плане видна церковь. Возможно, здесь имеет место своего рода скрытая топография, которая могла иметь значение и для Пауэлла, но неочевидна при взгляде со стороны: расположение между церковью и пабом (который находится справа от дома, но в кадре не фигурирует) указывает, что в этом доме проживает человек, занимающий важное место в городской административной иерархии. Именно такой по сюжету и проживал.

Ассоциацию со сборником рассказов Редьярда Киплинга «Пак с холма Пук» (1906), ключевую для понимания «Кентерберийской истории», подсказал киноведам сам Пауэлл: в начале своей книги «Жизнь в кино» он признается, что обнаружил в этом произведении точное описание одного из своих наиболее ярких детских воспоминаний — того, как дети пекут на огне картошку в сушильне хмеля и едят ее, посыпая солью. На русском языке эта книга и ее продолжение «Награды и феи» (1910) со времен дореволюционного собрания сочинений не переиздавались до 1984 года, а в полном варианте стали доступны только в 1996-м. Существует тенденция выбирать для современных публикаций только избранные рассказы из этих сборников, выпуская под общим названием «Сказки Старой Англии», опускать стихотворные вставки и позиционировать эти книги как сказки для детей младшего и среднего школьного возраста, каковыми они являются лишь отчасти. В основе обеих — автобиографические отношения с ландшафтом. В 1902 году Киплинг приобрел коттедж в Восточном Сассексе, окна которого выходили на холм, упомянутый в названии первого сборника, а близлежащие к нему земли стали местом действия книги. Это реальные ландшафты, где происходит чудо: здесь, триж-

ды разыграв отрывки из «Сна в летнюю ночь» в день летнего солнцестояния, маленькие брат и сестра Дэн и Уна, прототипами которых стали дети Киплинга, разыгравшие такое же представление в заброшенной каменоломне неподалеку от дома, вызывают к жизни волшебный персонаж шекспировской пьесы. Холмы в Англии издавна считались волшебными — именно в них, по поверию, обитали эльфы и феи. В романе Артура Мэкена «Холм сновидений» автобиографический герой, пришедший к старому римскому форту в валлийской провинции, переживал мистические видения, связанные с событиями, которые происходили в этих краях много столетий назад: «Тонкие и причудливые голоса, смешавшись, долетали до вершины холма, как если бы чужеземный народ заселил разрушенный город и говорил на странном языке о странных и страшных вещах. [...] Внезапно тишину разорвала ясная, резкая мелодия побудки, которая звала, призывала, повторялась снова и снова и закончилась долгой, высокой, истошно пронзительной нотой, на которой зазвенели покатые холмы. Возможно, это мальчишка из школьного оркестра упражнялся в игре на горне, но для Люциана это была магия. Для него это был сигнал римской трубы, *tuba mirum spargens sorum*, заполнявший пустую долину своим приказом, отзывавшимся эхом в темных уголках далекого леса и на старых кладбищах без стен».

Благодаря знакомству с Паком Дэн и Уна получают возможность узнать, что происходило на этом самом месте сотни лет назад: участники тех событий — от простого римского центуриона до реальных исторических фигур — приходят к ним домой. Киплинга интересует тема расшифровки ландшафта: истории, которые открываются детям, по замыслу автора, записаны руническими символами на мече Веланда — кузнеца богов, воспетого в англосаксонских элегиях и древнескандинавской поэзии. В конце каждого рассказа Пак подкладывает где-нибудь рядом с детьми листья дуба, терна и ясеня — символы древней Англии, которые производят эффект магического заклинания, после чего Дэн и Уна словно просыпаются ото сна и лишь смутно припоминают происшедшее. Полученное знание, таким образом, остается тайной, запечатанной в их сердцах, подсознательным опытом, более ценным, чем практический, — тем, что Вордсворт называл «unconscious intercourse with the eternal Beauty». Через продвижение сквозных мотивов от первого к последнему рассказу сборника Киплинг передает идею непрерывности истории, сложенной из легенд и фактов: от волшебного меча, тысячелетия назад объединившего Англию, до подписания закона Магна Харта в 1215 году. В «Кентерберийской истории» эта идея — одна из главных. Подобно Паку, персонаж, ее выражающий, имеет привычку возникать поблизости от других героев, будто ниоткуда, и пропадать без видимого следа. Возможно, именно к нему в первую очередь относится ремарка Пауэлла о том, что он мало кого помнит из своих школьных учителей, кроме преподавателя музыки — «персонажа такого же эксцентричного, как любой из героев, которые появляются и исчезают в моих фильмах»[2]. Пробуждение поэтического восприятия реальности — задача, которую он перенимает у своего сказочного предшественника: под именем Робин Гудфеллоу Пак выглядывает из-за угла в стихотворении Вордсворта A whirl-blast from behind the hill — о волшебстве, которое померещилось поэту в узорах окружающей природы.

В «Кентерберийской истории» прославляется все старое — ремесла, знания, ландшафт. Показательно, что хранителем традиции в фильме выступает человек, чья фамилия обладает длинным историческим шлейфом: словарь английских фамилий утверждает, что *Колпепер* происходит от словосочетания *cull* (собирать) и *pepper* (перец) — в старину фамилию носили те, чье ремесло было связано с пряностями. В этом смысле прямым предшественником персонажа является Николас Калпепер, которого Пак приводит к Дэну

[2] Michael P o w e l l. A Life in Movies. Faber and Faber, London, 2000, p. 69.

и Уне в одном из рассказов «Наград и фей», — выдающийся ботаник середины XVII века, автор исторически важного трактата в области травяной медицины, исходивший всю английскую землю в поисках лечебных трав. Обладателю такой фамилии на роду написано быть в близких отношениях с природой. В рабочем кабинете Колпепера стоят охотничье ружье, лыжи и ботинки с шипами, а среди книг у него в библиотеке — работа эколога Фрэйзера Дарлинга «Островные годы» (1940) об опыте жизни автора на необитаемых шотландских островах и исследование Майкла Грэма «Земля и здравый смысл» (1941), посвященное проблеме восстановления истощенной почвы. Крупного плана в фильме удостаивается букинистическое издание книги У.П.Хаскетт-Смита «Скалолазание на британских островах» (второй том — «Уэльс и Ирландия», 1895). Колпепер говорит, что знает много интересного о своем родном крае и чувствует потребность в том, чтобы передать часть этого знания. Да, природа не меняется, но новые пилигримы — те, что приезжают на танках и по «дороге из стали», — нуждаются в инструктаже, поэтому он устраивает краеведческие лекции, надеясь заинтересовать иногородних солдат, которые оказались в Кенте по военной службе и не замечают его прелести. Убежденный, что люди сегодня разучились видеть то, что видели в окружающей природе их предки, Колпепер берет на себя задачу направления их взгляда. Мировой судья Чиллингборна, он призывает и даже требует, а не просит, сравнивая себя с миссионером или родителем, заставляющим ребенка идти в школу. Модель его поведения можно определить, как *категорический императив*, и не случайно, что в стихотворении Вордсворта, строчками из которого Колпепер мог бы обращаться к другим персонажам фильма, превалируют глаголы повелительного наклонения:

And hark! how blithe the throstle sings!
He, too, is no mean preacher:
Come forth into the light of things,
Let Nature be your teacher.
One impulse from a vernal wood
May teach you more of man;
Of moral evil and of good
Than all the sages can.
Enough of science and of art;
Close up those barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.

Пауэлл любил пешие прогулки и дружил с теми, кто любил ходить пешком. Одному из таких путешествий целую главу в своей автобиографии посвятил актер Эсмонд Найт: вскоре после съемок фильма «Контрабанда» (1940) они с Пауэллом отправились на четыре дня в Корнуолл, где режиссер собирался искать натуру для будущих картин. Найту удалось передать важную черту характера своего спутника — интерес к неповторимым индивидуальностям в самых разных уголках страны, готовность идти на контакт, а в некоторых случаях — и задействовать эксцентриков из народа в своих фильмах. Пауэлл однажды сказал, что путешествует, чтобы знакомиться по дороге с людьми, слушать их рассказы, и эта поездка должна была оправдать его ожидания: местные рыбаки и собиратели цветов, с которыми они пили пиво и играли в дартс, охотно делились с горожанами новостями. В людях, которые могли стать его спутниками в дороге, Пауэлл ценил топографическую смекалку и воображение: Найт рассказывает, как они пролетели над островами на самолете, как на волшебном ковре, а когда на обратном пути до отправления поезда оставалось еще несколько часов, вышли из автобуса и пошли пешком, «намеренные остаться на этой зачарованной земле как можно дольше»[3]. Так про-

[3] См.: Esmond K n i g h t. Seeking the Bubble. Hutchinson, London, 1943, pp. 124—130.

исходило неоднократно: закончив съемки, Пауэлл собирал сумку, садился в поезд и, оставив Эмерика в монтажной, исчезал на пару недель на лоно природы. Его проводником в этих походах часто выступал его друг, знаменитый шотландский натуралист Ситон Гордон, который всегда брал в дорогу подзорную трубу, чтобы наблюдать за жизнью фауны. Романтические эксцентрики, дожившие один до девяноста, другой до восьмидесяти четырех лет, Гордон и Пауэлл предпочитали яркие оттенки в одежде и любили озвучивать реплики животных и птиц. После съемок фильма «Шпион в черном» (1939) режиссер взял отпуск и поехал в гости к Гордону, который жил со своей семьей на острове Скай. Дочерей Гордона звали Катрина и Брайди — так же, как будут звать двух героинь фильма «Я знаю, что делаю!» (1945), а его жена, находясь под впечатлением от «Края света», написала специально для Пауэлла киносценарий, полный мистических обертонов.

Другим верным спутником режиссера в этих походах был еще один шотландец Аластэр Даннетт: они познакомились во время второй мировой, разминувшись в середине 30-х, когда Даннетт работал в журнале Scotsman, в редакции которого Пауэлл пролистывал архивы в поисках замены Сент-Килде. Даннетт помог «Арчерам» получить разрешение на съемки «Я знаю, что делаю!» на шотландских островах Мулл и Колонсэй и, поддавшись импульсу, решил составить им компанию; главная героиня при попытке пересечения пролива в штормовую погоду была одета в его желтый дождевик. Много лет спустя, он вспоминал, как в пятницу в середине дня в его офисе обычно раздавался звонок или приходило сообщение: «Прибываю завтра утром в Инвернесс и собираюсь прогуляться по парочке холмов. Ты со мной? Майкл». Отказаться было трудно. «Это одно из волшебных качеств Шотландии: высокие холмы, серебро озер и ручейков, движения животных, как лоскуты красного на солдатских мундирах, устанавливают масштаб, заставляют осознать, как много миль вас разделяет, — все это возвращается в один миг, пока ты грезишь, сидя в кресле; и вот уже ничего не остается, кроме как проверить расписание, заказать место в спальном вагоне и ранним утром ступить ногой в вересковое поле на одной из станций между Пертом и Эвимором», — объяснял свою страсть Пауэлл. Один из наиболее памятных походов Даннетт описал в статье «По вершинам жизни с Майклом Пауэллом», опубликованной в номере Scotsman от 1 сентября 1997 года. Однажды в воскресенье они с Ситоном Гордоном совершили восхождение на Бен Мор («большая гора» на гэльском), где Гордон сыграл на волынке, а спустившись, узнали от людей в деревне, что сам дьявол исполнял музыку на вершине горы в Саббат. Путешественники не стали их переубеждать. Один из подъемов на Бен Мор, а может быть, и тот самый, запечатлен в кадрах домашних съемок Пауэлла, приведенных в качестве дополнительного материала на критериоповском диске «Я знаю, что делаю!». Даннетт был одним из ближайших друзей Пауэлла на протяжении многих лет: он посвятил ему отрывок в своей автобиографии («Я не могу перечислить холмы и острова, на которых мы бывали с Микки Пауэллом, но всем им он, казалось, давал свое благословение») и первым произнес прощальную речь во время мемориальной службы в 1990-м.

В начале 70-х годов Даннетт выступил в качестве редактора-составителя сборника «Алистэр Маклин представляет Шотландию», статьи для которого написали представители самых различных областей знания — писатели, историки, журналисты и один кинорежиссер. «Майкл Пауэлл — единственный англичанин здесь, но мне не доводилось встречать шотландца, который знал бы Шотландию лучше, чем он», — представлял его Даннетт во вступительном слове. В отличие от остальных авторов, в той или иной мере публицистично рассказавших о шотландской природе, истории, архитектуре, системе образования, экономике и политике, достижениях в спорте, Пауэлл выбирает свободно-эссеистскую форму, чтобы представить свой субъективно-романтизированный взгляд на страну, приводящую его в пунктуа-

ционный восторг. Одно предложение занимает у него полстраницы, другим эмоциональным всплеском текст завершается: «Если экстремальный климат вас отпугивает, если мягкий климат и проливные дожди западного побережья, покрывающие равнины цветами и украшающие изгороди из фуксий, вас раздражают, если гигантские утесы и десятиэтажные шторма у Оркнейских и Шетландских островов останавливают вас, если для вас ничего не значит одолеть 20-фунтового лосося в напряженной борьбе, увидеть, как тетерева токуют на токовище, выстрелить по куропатке, летящей со скоростью сорок миль в час, подкрасться к гнезду чернозобой гагары достаточно близко, чтобы сосчитать черно-белые полосочки у нее на шейке и грудке; если горы для вас не больше, чем для доктора Джонсона — изрядных размеров выпуклости; если вы не одержимы недосягаемым; если острова, озера и реки, горные пруды и водопады оставляют вас равнодушным; если прямолинейность и вспыльчивость вам неприятны, если независимость в умах и сердцах вас оскорбляет, если вы не хотите обрести страну, которую будете всегда нести рядом со своей в уме, сердце и памяти, значит, вам не нужно ехать в Шотландию»[4].

Это уже потом Пауэлл сказал, что компас у него в голове указывает на север, а до тридцати лет — до съемок «Края света» — он не бывал в Шотландии, хотя и любил эту страну заочно благодаря поэзии и литературе. В этом возрасте он, должно быть, сразу заметил то, о чем писал позднее: «Когда вы переезжаете из Швейцарии во Францию или в Австрию, или из Австрии в Германию или Италию, требуется время, чтобы заметить какую-то разницу. Когда вы переезжаете из Англии в Шотландию, эффект незамедлителен. Вы в зарубежной стране». Пауэлл, как, наверное, ни один другой британский режиссер, поднимает в своем творчестве вопрос о том, что британский национальный характер — составная величина (Теннисон говорил: «Saxon and celt and dane are we»), причем складывается она из характеров, во многих отношениях друг другу противоположных. Принято считать, например, что шотландский, ирландский и валлийский характеры находятся в оппозиции сдержанному англосаксонскому, так как в проявлениях эмоций и фантазии они склонны, скорее, к преувеличениям. В то же время нужно иметь в виду, что это разделение не полностью совпадает с географическим, так как к кельтским народностям относятся и корнуоллцы, поэтому представления о реализме как эстетическом подходе, заложенном у англичан в крови, одновременно соответствуют и не соответствуют действительности. Безусловная ошибка лишь приписывать его британцам. Как замечает в своей книге «Кино и британская национальная идентичность» известный киновед Джеффри Ричардс, идентичность кельтов не только вырастает из романтизма, но и во многом формируется им и характеризуется по этой причине склонностью противопоставлять дикий ландшафт и веру в потустороннее здравому смыслу и урбанистической цивилизации. В Шотландии память о сверхъестественном, заложенная в ландшафте, прорывалась также через религиозные запреты, о чем упоминает Честертон в рассказе «Отсутствие мистера Гласса»: «Неудивительно, что такой народ, у которого за спиной стонет море, а перед глазами жужжит церковь, склонен придавать фантастические очертания событиям, вероятнее всего, ясным как божий день».

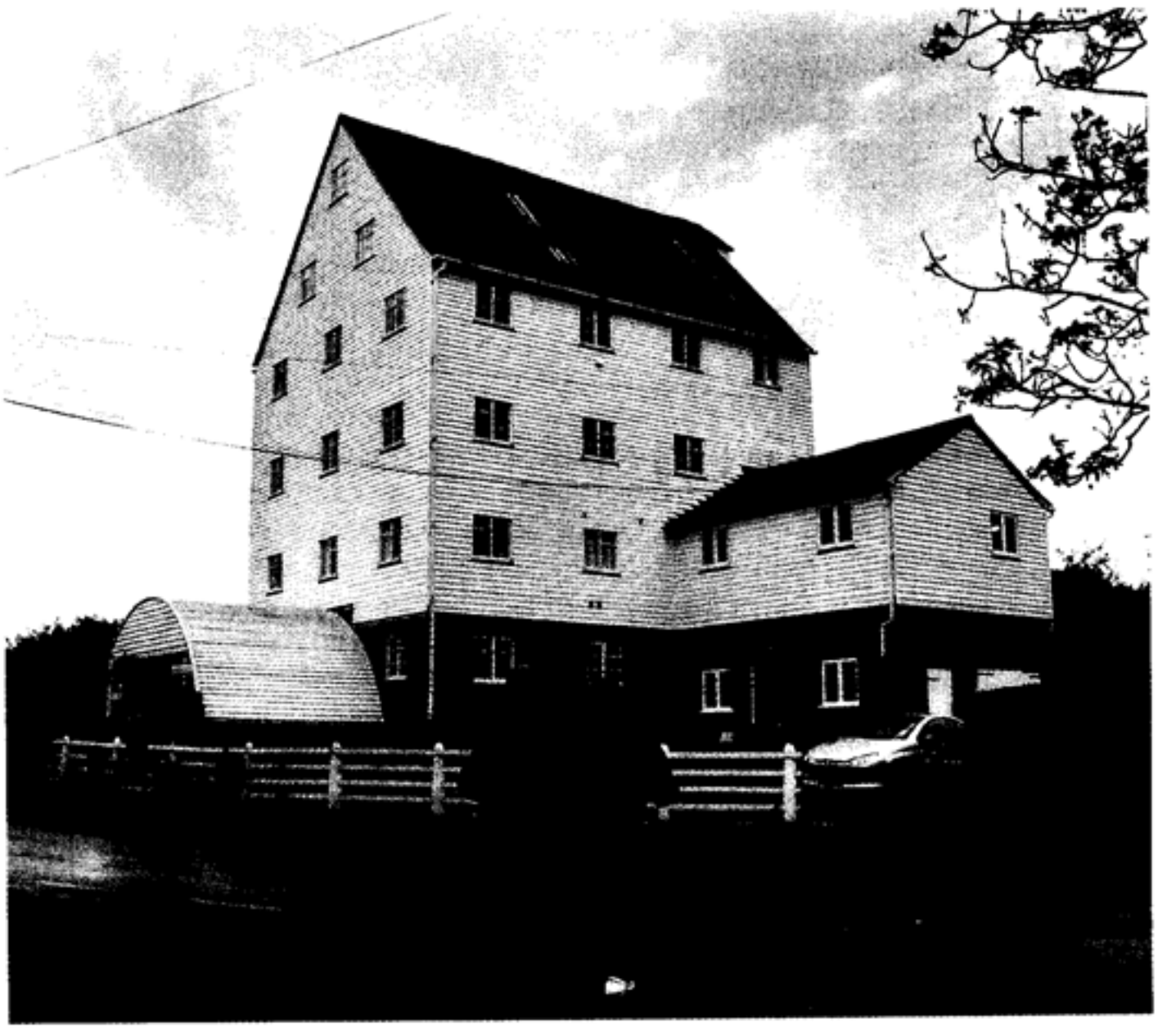
Важнейший этап истории религии в Шотландии связан с именем Святого Коламбы — ирландского миссионера, который в VI веке принес в Шотландию мистическое христианство. Центром обращения был выбран остров Иона из состава Внутренних Гебридов, но первоначально Коламба высадился на острове Оронсэй и, лишь заметив, что оттуда еще видна Ирландия, отправился дальше. Именно здесь снимали «Я знаю, что делаю!»: на расстоянии в милю от Оронсэя, отделенный узким проливом, который становится сушей во

---

* Alastair D u n n e t t (ed.). Alistair MacLean introduces Scotland. McGraw-Hill, New York, 1972, p. 142.

время отлива, находится остров Колонсэй, куда направляется главная героиня (в фильме он переименован в Килоран — по названию золотых песков на западном берегу, которые упоминаются в одной из сцен как достопримечательность острова). Места эти считаются одними из красивейших на британских островах. В романе Николаса Монсаррата «Жестокое море» последним этапом учений военного корабля перед выходом на задание становится стрельба в районе Ионы, Мулла и Колонсэя, память о которых греет моряков еще много месяцев. Пауэлл говорил, что «более живое, уединенное и священное место трудно представить», и рассказывал, как вернулся в эти края с Аластэром Даннеттом, чтобы пройти по стопам Коламбы и показать ленту местным жителям. Натуру для съемок он выбрал не сразу, а проехал по разным островам на западном побережье и даже заглянул на восточное, прежде чем остановиться на Гебридах. Здесь проходил один из его любимых маршрутов, отправляясь по которому он обязательно брал с собой в дорогу экземпляр «Путешествия на Западные острова Шотландии» — книгу, в которой знаменитый английский публицист XVIII века доктор Сэмюэл Джонсон, Шотландию не жаловавший, описал свою поездку в эту страну, предпринятую совместно с Джеймсом Бозуэллом (не иначе как Бозуэллом и Джонсоном Пауэлл назвал впоследствии двух из своих многочисленных коккер-спаниэлей). Поездка, которая откладывалась на протяжении нескольких лет, пробудила в Джонсоне тягу к путешествиям, и строгий доктор признал, что хотя он до сих пор считает, что увидеть Шотландию — «это все равно, что смотреть, как цветок постепенно превращается в голый стебель», увидеть Гебриды — «это совсем другое дело».

На острове Мулл, где происходит большая часть действия «Я знаю, что делаю!», те из поклонников «Арчеров», которые могут до него добраться, также разыгрывают любимые сцены — останавливаются в комнатах, где жили персонажи фильма и члены съемочной группы, заходят в телефонную будку, которая все еще стоит на том же самом месте, абсурдным образом



Пауэлловские места. Уикэмбро, 2007, май

Фото Г.Дарахвелидзе

установленная когда-то рядом с водопадом. Бертран Тавернье, поклонник творчества Пауэлла, в интервью на французском DVD рассказывает, что ему так нравится этот фильм, что он совершил поездку на Мулл, после которой еще больше восхитился режиссером, потому что понял, что просто привезти аппаратуру в эти края, не говоря уж о съемках, должно быть, было огромным трудом. Нетрудно представить, какими отдаленными были эти места в конце XVIII века: Бозуэлл пишет, что когда он рассказал об их с Джонсоном планах Вольтеру, тот посмотрел на него так, будто речь шла о путешествии на Северный полюс. Джонсон выражал удивление тем, что продажи его книги поначалу были невысокими, так как полагал, что «поведал людям много такого, чего они не знали раньше». Ряд оставленных им документов, связанных с посещением Мулла, в частности, проясняет некоторые детали в картине «Арчеров». В них, например, объясняется реплика главного героя о том, что ему не место на празднике у Кэмпбеллов: между Маклинами (в фильме — Макнилы) и соседним кланом Кэмпбеллов существовала вековая вражда, не утихшая, говорят, и в середине XX века. После посещения замка Мой на Мулле Джонсон описал типичное расположение и архитектурные особенности Гебридских замков, обязательными атрибутами которых служат темница и глубокий колодец, а Бозуэлл, представивший в своей книге многие события той поездки с другого ракурса, рассказал, что не так давно в темнице замка лэрд острова продержал в заточении несколько человек, за что был оштрафован на крупную сумму. Замок Мой, сохранивший свое оригинальное название, играет важнейшую роль в сюжете фильма: с той самой темницей и ее пленниками связано древнее проклятие, не отпускающее от себя героя. Известно, что Прессбургер вставил в сценарий проклятие как шотландский архетип, без которого немыслима такая история, но, в отличие от фильма «Призрак едет на Запад» (The Ghost Goes West, 1935, Рене Клер), с его мотивом двухсотлетнего проклятия, вызванного родовым конфликтом, присутствие потусторонних сил в ландшафтах прошлого не предстает в картине «Арчеров» в виде эктоплазмы, а обволакивает пространство кадра, не открываясь взгляду.

О том, что Шотландию не постичь обычным зрением и что ее образ, предстающий при повседневном наблюдении, не аутентичен, рассказывает фильм «Бригадун» (Brigadoon, 1954) Винсенте Миннелли, в котором два американца, путешествуя по Шотландии, сбиваются с пути и попадают в волшебный город, где время навсегда остановилось в прошлом. Хотя все местные жители одеты в национальные костюмы, как на празднике, чужестранцев это ничуть не удивляет: они попадают в область внешнего представления о Шотландии, где в XX веке все осталось точно так же, как было в середине XVIII. Первоначально Миннелли и исполнитель главной роли Джин Келли собирались отправиться снимать эту картину на натуре, но студия эту идею отклонила, и в павильонах MGM была выстроена сказочная Шотландия туманов, килтов, волынок, народных танцев и горького эля. Шотландцы обижаются, когда им говорят, что в этой голливудской картине, основанной на бродвейском мюзикле, их страна показана правдиво, но в том и особенность воображаемой Шотландии, что она более реальна, чем настоящая. Всем известно, что это зачарованный край, где охотятся на львов с макгаффином. Героиня «Я знаю, что делаю!», отправляясь в путешествие из Манчестера на Килоран, говорит, что была на острове много раз — во сне, и во сне же по пути к месту назначения Шотландия представляется ей страной из папье-маше с холмами клетчатого цвета. Такой же она, вероятно, представляется канадским рыбакам, тоскующим по своим далеким корням в народной песне:

> Yet still the blood is strong, the heart is Highland,
> And we in dreams behold the Hebrides.

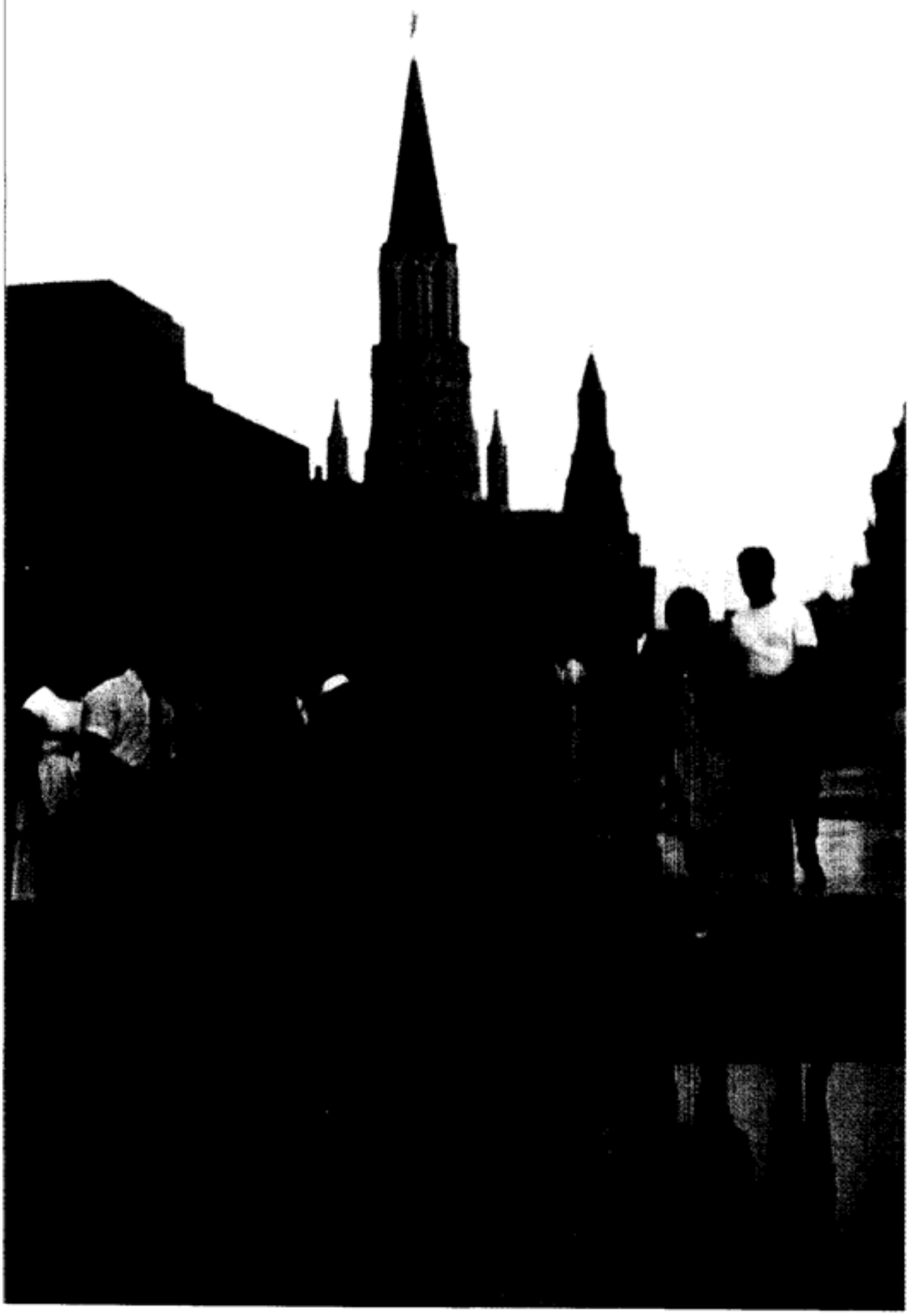
Завзятый скептик и рационалист до самого конца не верит, что Бригадун ему не приснился, но сила воображения рождает событие, и город появляет-

ся вновь на том самом месте, где только что была пустота. Кинематограф утверждает, что Шотландия — подходящее место для того, чтобы как следует пошатнуть материалистическое восприятие реальности. Эту традицию поддерживает картина «Герой местного значения» (Local Hero, 1983, режиссер Билл Форсайт), завязкой которой становится то, что крупная американская нефтедобывающая корпорация, открывающая терминал в заливе у берегов Шотландии, намеревается приобрести прибрежные земли и отправляет для заключения сделки своего человека.

Персонаж попадает из мира небоскребов, индекса Доу-Джонса и дорогих автомобилей в мир простых радостей и приятных мелочей и под воздействием ландшафта, характеров людей, местных обычаев и традиций — в точности, как героиня «Арчеров», — пересматривает свои ценности и взгляды на жизнь. Бессильный перед зовом морской стихии, он заходит в воду, оставив вещи на камне, но начинается прилив и его электронные часы, сообщавшие о начале совещания в Хьюстоне, оказываются там же, где и расписанный по часам маршрут его предшественницы и ее подвенечное платье.

Герою этого фильма случайно досталась фамилия Макинтайр: его венгерские предки, сходившие с корабля, который привез их в Новый Свет, думали, что она американская. У «Арчеров» мотив самоидентификации тоже связан с поисками настоящего дома: согласно одному из вариантов сценария «Я знаю, что делаю!», в финальном титре картина должна была посвящаться «всем истинным шотландцам, где бы они ни жили». Но Билл Форсайт, сам шотландец, хотя бы из скромности должен был заметить, что *у каждого свой дом*, — наверное, еще поэтому он включил в свой сценарий заезжего рыбака из Мурманска, который затягивает на местном празднике свою песню, полную тоски по дому. Внешнее представление о Шотландии идеализировано и в этом: Шотландия, как утверждает целый ряд фильмов, обладает удивительной способностью занимать место в памяти и воображении, а пересечение границы с ней необратимо. Американцы из «Бригадуна» по возвращении в мегаполис начинают чувствовать себя в нем чужими и попадают под воздействие механизмов памяти: образы возвращаются, как только какое-то слово в разговоре вызывает у них ассоциацию с Шотландией, пустая болтовня заглушается маршем Go home, и они снова собираются в дорогу. Непреодолимым препятствием для строительства нефтяного терминала становится то, что старик, которому принадлежит пляж, не хочет ни продавать его, ни менять на лучшие пляжи мира. В конце фильма герой — в финальных титрах просто Мак — возвращается домой, выкладывает ракушки из карманов, развешивает на стене фотографии, выходит на балкон и смотрит на огни вечернего города, а в этот момент на набережной его воспоминаний, в телефонной будке, которую трудно не принять за цитату, раздается звонок, и трубку взять некому.

РАЗБОРЫ



«Застава Ильича»,
режиссер
Марлен Хуциев

ОЛЕГ КОВАЛОВ

«Четвертый смысл»

ГИПОТЕЗА ПРОЧТЕНИЯ

Когда 6 мая 1963 года на студии, где родился шедевр, в который уж раз обсуждали, простите, осуждали «Заставу...», особую нетерпимость к многострадальной ленте и ее автору источали выступления Татьяны Лиозновой: «...Ты неправильно решил, неправильно сделал акценты, неправильно расставил свою армию, [...] и не туда выстрелил. [...] Я тебе не верю. И скажу, почему. Правильно сказал Стасик (Ростоцкий. — *О.К.*): ты не любуешься силой (! — *О.К.*)...»[1]

Но режиссерским зрением Т.Лиознова сразу зацепила нерв сцены: «Когда Тарковский (именно он играл здесь ершистого парня, изводившего Сергея своими колкостями. — *О.К.*) заламывает руки, он делает это так грандиозно, что нужно расставить очень многое в сторону главного героя, чтобы у него был перевес. Это делается с такой убедительностью [...], что нужен какой-то большой перевес... Где-то неверно была расставлена твоя армия»[2]. Сама эта милитаристская лексика — прямо из тех времен, когда идейные ошибки приравнивались к фронтовой измене.

Хуциев, однако, «армию» свою расставил правильно и выстрелил именно «туда» — как бы из-за спины «ревизиониста», оказавшегося не столь уж страшной фигурой, он выводит и словно бы предъявляет Сергею того, перед кем он действительно оказывается бессильным и безоружным.

Останься этот герой в рамках социальной типизации — и сразу напомнил бы о той стиляжной «плесени», чьи вертлявые фигурки на стендах «Не проходите мимо!» вызывали повышеный интерес населения. Как и положено гнилому и безыдейному «западнику», он глумится над народным искусством, национальными святынями, атрибутами и фетишами, а протяжная песня «Летят утки...», которая звучит с пластинки, поставленной для потехи, вызывает у этого персонажа прямо физическое неудобство — его буквально корежит, чуть не выворачивает наизнанку. Народная демонология, однако, утверждает, что непроизвольные гримаски, подергивания, почесывания — внешние черточки одержимых бесами.

Инфернальность этого героя, выраженная очень неявно, подсвечивает изнутри самые вроде бы реальные ситуации сцены, снятой к тому же как репортаж. Так, в танцах под лихой джаз он украшает Аню шутовским ожерельем из... картошки — той самой, что и спасала всех этих ребят в голодные военные го-

---

Окончание. Начало см.: 2008, № 10.

[1] Цит. по: Д е м е н о к А. «Застава Ильича» — урок истории. — «Искусство кино», 1988, № 6, с. 113.

[2] Там же.

ды. Об этом и вспоминала мать Сергея, когда он собирался на вечеринку, — ее рассказ об испытаниях тех лет обрывается его досадливым: «Черт...», вырвавшимся исключительно оттого, что никак не завязывается узел галстука, но выглядящим как безотчетный испуг, а в контексте сцены как искусно поставленный тревожный акцент.

Изображая, как бойкие туфельки и остроносые ботинки, ходящие ходуном в танце, словно попирают раскатившуюся по паркету картошку, легко было впасть в ортодоксальное брюзжание: отцы, мол, жизнь за вас отдавали, а вы буги-вуги отплясываете, тем более что в советской мифологии танцы под джаз стали едва ли не главным символом иноземной «антижизни», растленного «того света». Но в кадрах нет пропагандистского привкуса именно потому, что вся образность эпизода сдвинута в сторону более универсальных, чем социальная мифология, воззрений: герой Тарковского словно обращает эти танцы в шабаш с кощунствами, а набрасывая, будто лассо, на точеную шейку Ани связку картошки, он словно «улавливает», уводит за собой саму ее душу, как бы навсегда отбирая у Сергея дорогое для него существо.

Некую мерцающую инфернальность излучают и самые, казалось бы, проходные фразы этого героя, скажем: «А я никогда не праздную дни рождения. Всегда найдется повод выпить просто так». Он что, вечно существует? Да и не похож этот ухоженный юноша на пьяницу. Прием значимого второго плана, когда важная смысловая реплика забивается другими, случайными и ее нужно выуживать из слитного гомона, после фильма «Мой друг Иван Лапшин» (1984; первый вариант — «Начальник опергруппы», 1982) прочно закреплен у нас за Алексеем Германом. Но уже у Хуциева такой контрапункт из вроде бы случайных, почти налезающих одна на другую реплик рождал в «Заставе...» удивительный смысловой объем.

Так, небрежной скороговоркой и ни к кому не обращаясь, герой Тарковского произносит буквально следующую «басню»: «С фуганком повстречалась фуга. Мораль: им не понять друг друга». Из контекста сцены вполне ясно, куда метило это странное произведение: идейный Сергей — это тот иносказательный «фуганок», нехитрое назначение которого — равнять общую линию, а сам «Тарковский» — разумеется, та своевольная и своенравная «фуга», что не подчиняется и не подчинится никакому обстругиванию, и такое прочтение лишь укрепляется знанием духовного склада и судьбы Тарковского без кавычек. Немудрено, что столь разным началам друг друга и не понять. (В прокатной версии фильма подрывной басни уже нет — пришлось, верно, чуть подработать образ нигилиста, чтобы, как мечталось Лиозновой, обеспечить Сергею идейный перевес.)

Изображение «ревизиониста» не покидало границ социальной типологии, к тому же в системе сцены он выглядел резонером и, будучи «неправым», оказывался как бы хуже Сергея. А персонаж Тарковского — не лучше и не хуже его, а просто — другой. Это — не резонер и не одномерный стиляга-западник, а само органичное воплощение совсем не скепсиса, напротив, мятежного духа и мятущегося сознания. Особая пикантность в том, что непатриотичным поведением бравирует здесь будущий создатель «Андрея Рублева». Этот невольный обертон восприятия, от которого уже никуда не денешься, буквально перерождает фигуру салонного циника, резко укрупняет ее, наполняет объемом и сложными смыслами. Сама духовная структура Андрея Тарковского поддерживает восприятие образа этого искусителя как падшего ангела, воплощающего дух познания, а не слепой веры, подпитывающей социальное мифотворчество.

Стоит Сергею проникновенно заговорить о картошке, как этот насмешник с некоей ядовитой интонацией напоминает ему о репе — за что, собственно, и получает размашистую неумелую оплеуху от угловатой, глазастой и застенчивой девушки, сыгранной Ольгой Гобзевой. В настырности, с которой он высовывается с этой злосчастной репой, всем видится невероятный цинизм: как можно какую-то дурацкую репу, которую и не пробовал-то никто, равнять

с нашей родимой картошкой! Даже «ревизионист» выговаривает ему за произнесенную «гадость». Никто из собравшихся, кажется, даже не понимает, что, собственно, он хотел сказать, влезая в идейные споры с какой-то якобы издевательской репой. Можно, однако, предположить, что этот эрудированный юноша в столь ироничной форме хотел напомнить иным не шибко просвещенным патриотам, что Русь искони ела именно репу, а не картошку, заве-

«Застава Ильича»

зенную из Америки. «Стиляга», выходит, оказался бóльшим знатоком своей страны, чем его оппонент, и, возможно, высмеивал не национальные святыни, а стадный патриотизм, охочий до пустых деклараций, а не до книжек.

Не зря Лиознова так переживала за правильного и правоверного Сергея, оказавшегося на удивление бессильным, столкнувшись не столько с нигилистом, сколько с некоей иноприродной, неподвластной и непонятной ему духовной материей. Оспаривать можно идеи — с иной духовной фактурой не поспоришь, и Сергей ретировался с вечеринки, сдал, так сказать, идейный плацдарм без особого боя, если выражаться в духе Лиозновой.

Если бы в бытовой ленте в гости к герою запросто завернул вполне натуральный, а не приснившийся ему призрак — это, мягко говоря, удивило бы. Когда же в «Заставе...» Сергея заходит проведать его отец, погибший в боях за Москву, — столь неординарное событие не слишком удивляет ни героя, ни нас, уже бессознательно ожидавших этой встречи, которая искусно готовилась образным смыслом и всем строем фильма.

Жилище это вообще-то трудно назвать квартирой Сергея — кажется, что здесь нет ни одной его вещи, как нет, скажем, уголка его матери или сестры, и не представить даже, чтобы все они собирались здесь за шумным семейным столом. Оно словно навсегда осталось квартирой его отца и уже обрело черты некоего интимного мемориала, где не столько живут, сколько исключительно чтят память того, чьи книги, вплоть до старых справочников и допотопных учебников, благоговейно не сдвигаются со своих мест с тех пор, как ушел на фронт их хозяин. В интерьере квартиры размещены и главные путеводные символы ее обитателей: скромное фото молодого отца в пилотке и массивное

изваяние Ленина, гладко отполированная голова которого как-то угрожающе выступает из куска словно неотесанного мрамора, — шестидесятники могли бы держать дома и более элегантное изображение Ильича. Этот громоздкий знак верности его заветам и призвана «уравновесить» неброская солдатская карточка, но сама эта какая-то расползающаяся склейка разнородных фактур выражает неловкую искусственность совмещения казенной мифологии с неким интимным человеческим лицом: видно, как отторгают друг друга эти материи.

Пересматривая ленту, не избавиться от ощущения, что отец Сергея никуда отсюда и не уходил: в ее ткань искусно вправлены знаки его незримого присутствия в этой квартире — вроде того странного крупного плана в сцене прихода Сергея из армии, где пустые, без костюма, плечики раскачиваются на вешалке как бы сами по себе, или в сцене разговора именно о погибшем отце — та стопка книг, что рушится с грохотом ни с того ни с сего и так, словно кто-то незримый ее задел. Эти знаки становятся все менее двусмысленными, пока не случается то, к чему уже подготовило нас их подсознательное воздействие: фигура отца как бы материализуется из самого воздуха этой квартиры. От сцены к сцене его приближение все сильнее ощущалось Сергеем, и, если бы почти в финале первой серии уже готовое предстать перед ним видение не спугнула Аня — совсем в духе тех девушек из произведений романтизма, которые самоотверженно вырывали возлюбленного из-под власти потусторонних сил, — тут фильм бы и кончился, ибо его внутренний сюжет и вел к встрече Сергея с погибшим отцом.

А когда же еще предстать перед сыном призраку фронтовика, как не в ночь на 22 июня? Ее приход снят значительно и подробно, со странными длиннотами и плавными панорамами, и чувство, что вот-вот случится что-то необычное и главное, становится прямо физиологически томительным. Ощущение, что сам дух отца, как и положено духу, через раскрытое окно вплывает в комнату, где беспокойно ворочается во сне Сергей, передано с невероятным изяществом. Мать говорит ему: «Ложись и ты...», и мы видим, как меркнет окно, одиноко светившееся во всем доме, — уверенные, что это окно именно их квартиры. Но камера, медленно отъезжая от темного фасада, совсем неожиданно оказывается в комнате спящего Сергея и как бы повисает над ним, словно разглядывая его впервые. Монтажный ход — какой-то странный, сбивающий «правильное» восприятие фрагмента. Но авторы тонко моделируют здесь как бы точку зрения и сам маршрут призрака: кадр безотчетно воспринимается так, будто само это освещенное окно с каких-то надмирных высей увидел тоскующий по дому отец Сергея и его бесплотная тень тихо вплыла в комнату, застывая у сыновнего изголовья.

Дальше — еще страннее: на фоне панорамы Москвы звучит невесть откуда взявшийся голос Ани, настойчиво повторяющей: «Сергей!.. Сергей!..» — так тормошат за плечо, призывая проснуться. Кажется, что не только она, но и весь город будит Сергея, вырывая его не столько из сна, сколько из-под власти некоего подступающего морока. (Интересно, что этот зов незримой Ани из-за своей откровенной мистичности был удален из прокатной версии фильма.) Сергей бормочет: «Сейчас...», просыпается и под строки любимых стихов, звучащих в душе, и ласковое мигание светофоров идет, будто никуда особенно не спеша, — к милой и живой Ане, а она, чуть улыбаясь, тоже уже идет к нему, словно рожденная самим воздухом мягких предрассветных сумерек. Как, не сговариваясь, уверенно встретились они в этом огромном городе?

Образность фильма, однако, отменяет столь праздные вопросы — главные противостояния, выраженные ею, пролегают в бытийных сферах. Голос Ани и зов отца словно борются за то, «отдавать» ли Сергея стихиям мира реального или же идеального, по сути, ирреального и потустороннего. И в лице Ани сама Москва словно высылает навстречу Сергею свою душу, чтобы спасти от воздействия иных материй. Временная победа остается за Аней: сама пленительная реальность словно защищает героя от морока потусторон-

них встреч и запредельных видений. Встреча с «потусторонним» гостем откладывается до тех пор, пока чары Ани не ослабевают, что и происходит после вечеринки, когда Сергей встречается наконец с явившимся ему из небытия отцом, а квартира его превращается на время в натуральный блиндаж со спящими вповалку солдатами. Ирреальное и иррациональное одерживает здесь окончательную победу над реальностью.

Хуциевские «три товарища», как и положено в романе, да еще лирическом, раскрываются и в личных отношениях. Славка — примерный семьянин, Колька — гулена, Сергей — весь в поисках не только жизненной цели, но и девушки, которая бы его высокому идеалу соответствовала. В фильме он примеривается к трем таким кандидаткам.

С Наташей его знакомит Колька. Тусклая, невыносимо добропорядочная и искренне влюбившаяся в него Наташа становится постылой после первой же ночи. Наш герой жаждет идеального, а ее постное, никакое, стертое обыденностью личико даже не запомнить. И связь с ней какая-то тоскливая и нечистая — не потому, что случайная, а оттого, что само ее гнездышко уже столь пропитано тленом обывательской затхлости, что из него так и тянет на воздух, и, словно вырываясь из западни, Сергей сбегает по лестнице и на улице все никак не может надышаться острым, прочищающим легкие запахом первого снега.

Наташа отметена сразу: он бросает ее без сожаления и не откликается на ее настойчивые звонки. Для идеалиста она — плоская и приземленная, с ней он обречен на унылое и безыдеальное супружество. Аня же — вся порыв, каприз, стихия и свобода, словом, сама реальность с ее красотой, органикой, непредсказуемостью. Но и этому чуду он не торопится вручить символическое яблоко. С чего бы?..

«Ты знаешь, у меня такое чувство, как будто сегодня должно что-то...» — опустив свои большие глаза, задумчиво произносит Аня на вечеринке и не договаривает, надеясь, что это неотвратимое «что-то» все же обойдет их с Сергеем стороной. Чуда не случается: твердо глядя ей в лицо, Сергей почти обрывает ее своим «Что?», словно ставя бесповоротную точку, а не задавая вопрос. Судя уже по тому, что на дне рождения любимой девушки он мог бы сесть к ней и поближе — неужели места не хватило?.. — это «что-то» уже произошло: ясно же, что речь шла о разрыве.

В описаниях этой вечеринки обычно оставалась в тени героиня Светланы Светличной — элегантная манекенщица с тонкими чертами лица и чувственным ртом, действительно словно сошедшая с обложки журнала мод, а важность этой фигуры в общей конструкции «Заставы...» вообще, кажется, не отмечалась.

Но и сами их взгляды друг на друга, и участливый вопрос Сергея: «А почему вы весь вечер молчите?..» — вообще-то классический при знакомстве с девушкой, и то, как она, явно желая покрасоваться перед ним, изображает показ мод, и то, что цель достигнута — застывший в дверях Сергей любуется ею, чуть улыбаясь и следя глазами за тем, как изящно движется ее точеная фигурка по подиуму из сдвинутых столов, и то, как искусно она предлагает ему потанцевать — расчетливо спорхнув вниз чуть ли не в руки Сергею, и по самим их движениям в этом медленном танце — буквально все здесь пронизано сладостно томящим предчувствием близости, тонко выраженным самими актерами. Взгляд Сергея, букой смотревшего на всех на вечеринке, теплеет, а сам он, такой уже странно отчужденный здесь от Ани, с новой знакомой словно оттаивает.

Изящная манекенщица Светланы Светличной с ее экзотичной профессией, шармом москвички-шестидесятницы, с отцом, погибшим под Смоленском, и хватающим за душу пением протяжной народной песни «Летят гуси», в котором словно изливается извечная тоска русской бабы, словно состоит из различных элементов социальной мифологии, от самых традиционных

до либерально окрашенных, и, собственно, уже всецело ей и принадлежит. Эта девушка, несмотря не некую идейно сомнительную репутацию профессии, словно пришла к Сергею из «правильного» пространства, она — какое-то чрезвычайно удачное совмещение несовместимого, наподобие того недогматичного, импозантного и прогрессивного «социализма с человеческим лицом», которым грезили реформаторы 60-х.

Наташа, после ночи, с которой Сергей и смотреть на нее не хочет, — словно рождена таким же, как и она, беспросветно тусклым, приземленным бытом. Аня же принадлежит реальности, она — вся каприз, причуда и своеволие и может самозабвенно отплясывать под вой саксофона в лаптях, не считаясь с их статусом национальной святыни. А героиня Светличной — прямо не девушка, а идейная конструкция. Не случайно она — манекенщица, просто обязанная демонстрировать себя в разных нарядах и позах: в ней что-то слишком показное, обольщающее. Но именно ей, похоже, Сергей и готов вручить метафорическое яблоко: вместо живой Ани он выбирает очень похожий муляж жизни — манок, суррогат, видимость, а вместо реальности — набор разнородных мифологем. Именно эта встреча как бы завершает его разрыв с Аней и сами искания Сергея.

На почти отчаянный вопрос Сергея о том, как ему жить, погибший отец, возникший в спящей квартире, как бы невпопад, сам спрашивает, сколько тому лет. «Двадцать три», — отвечает сын. «А мне двадцать один, — просто говорит отец. — Ну, как я могу тебе советовать?» — и, улыбнувшись сыну, уходит защищать простирающуюся за окном Москву. Этот ответ — вернее, его отсутствие, — особенно разъярил гонителей ленты. «И вы хотите, чтобы мы поверили в правдивость такого эпизода? Никто не поверит! — гневался Н.С.Хрущев. — Все знают, что даже животные не бросают своих детенышей. Если щенка возьмут от собаки и бросят в воду, она сейчас же кинется его спасать, рискуя жизнью. Можно ли представить себе, чтобы отец не ответил на вопрос сына и не помог ему советом, как найти правильный путь в жизни?»[3]

Судя по эмоциям Первого секретаря и рассказу о самоотверженной собаке, вряд ли сочиненному его референтами, крепко же зацепила Хрущева эта возмутительная сцена — не важно, видел он ее или вдохновлялся чужими услужливыми описаниями. Интересно, что, не поверив словам отца, в сам призрак он охотно поверил: кондовый материализм советских аппаратчиков возводился на самых зыбких основах, и даже в пропаганде они на все лады перелицовывали мотивы общечеловеческой мифологии. Здесь же, как господин Журден, не ведавший, что говорит прозой, они стали заложниками традиционного культурного кода, согласно которому призрак, если уж он явился герою, обязан возвестить ему некую истину. Недаром в речи Первого секретаря, наверняка слышавшего что-то о самом знаменитом в литературе видении, он так и назван: «тень отца». Но к Гамлету эта тень приходила не взывать к мести, а сообщить неведомую ему истину о свершенном злодеянии — у Хуциева же призрак вроде бы действительно уклоняется от ответа на главный вопрос, мучающий сына, и это выглядит вызовом не только социальной мифологии, но и культурной традиции.

Появление отца в квартире Сергея так подготовлено искусной системой изобразительных двусмысленостей, что он просто не может здесь не возникнуть. Стоит Сергею задумчиво подойти к ночному окну, как прямо из темноты навстречу ему словно выступает его двойник: не сразу и понимаешь, что в оконном стекле отразился он сам. Сергей расхаживает по комнате, и, отраженная в оконных стеклах, плавает в ночи его белая рубашка, и кажется, что

[3] Хрущев Н.С. Речь на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963 года. Цит. по: «Искусство кино», 1988, № 6, с. 100.

кто-то гуляет за окнами. Так они и ходят, разделенные стенами, словно границей между двумя мирами: один — в комнате, другой — за ее окном. А когда Сергей выходит из кадра — за рамами, словно чья-то тоскующая в ночи тень, видна одна эта блуждающая белая фигура.

Ребенку, оставленному наедине с зеркалом, часто кажется, что непонятное существо, обитающее там наподобие аквариумной рыбы и какими-то нитями связанное с ним самим, вдруг перестанет дразниться, копируя все его гримасы и движения, и задвигается уже само по себе, а то и шагнет в комнату прямо из таинственного зазеркалья: «Я ложился спать, видел себя утроенным в зеркалах, и мне становилось страшно: [...] вдруг в одном из них я натолкнусь на кого-то совсем другого? [...] ...зеркало было, конечно, связано с образом шотландского привидения [...] (оно приходит за живыми, чтобы забрать их в иной мир)...»[4]

Этими детскими страхами рождены и ужасы мистических фильмов, и гэги комедий, и ключевая сцена «Заставы...». Несмотря на прямое родство и мотив «отражения», отец и сын показаны в ней столь разными, что о преемственности поколений говорить действительно не приходится.

Либералы, спасая Хуциева от разъяренных инстанций, доказывали, что высшая мудрость и заключается в этом значимом отсутствии прямых наставлений; отец, мол, внушает Сергею: учись, сынок, думать и жить самостоятельно, и с Родиной все будет в порядке. Но такие советы и не устраивали тех, чей охранительский рефлекс безошибочно вывел к узлу фильма, наиболее уязвимому с точки зрения официозной идеологии.

Социальная мифология строилась на несомненности неких легендарных времен, населенных сплошь героями, до которых людям, живущим сегодня, остается лишь изо всех сил дотягиваться, — в тона этого славного прошлого удобно было окрашивать отгремевшую Великую Отечественную. Отец же Сергея спокойно и без всякого пафоса говорил сыну: «Мы были такие, как вы». «И тоже, значит, во всем сомневались, модничали и блуждали в трех соснах?» — уличающе ловили на слове и Хуциева, и его героя негодующие аппаратчики. «Да», — отвечали авторы «Заставы...», прямо показывая, как безмолвно и вповалку лежат в блиндаже, то ли высыпаясь перед атакой, то ли уже бездыханые — судя по пугающе открытым, словно уже незрячим глазам одного парня, — ребята с той самой злосчастной вечеринки, откуда, почти оскорбленный их вольными словами и манерами, убегал, как от чумы, Сергей. А вот и он сам среди них — в такой же гимнастерке, вместе со своими друзьями, Колькой и Славкой... Лента Хуциева вырывала главный камень из фундамента социальной мифологии — уж если в Великую Отечественную сражались в точности такие же люди, как и мы сами, то этак можно и самого Ильича лишить всякой сакральности!

От лица социальной мифологии представительствует здесь, напротив, именно «человек из реальности». «Вы были богаче нас», — уверенно заявляет Сергей отцу. «...Ничего не существует отдельно [...]: отдельно — любовь, отдельно — жизнь, отдельно — время, в которое ты живешь...» — словно уговаривает себя Сергей, расхаживая по комнате. Но почему же не существует-то? Очень даже может существовать. Сергей же свято верит в то, что некий универсальный идеал непременно должен охватывать и пронизывать собой сверху донизу все сферы быта и бытия, а потому в некоем высшем смысле не может быть никакой «отдельности». Сергей взыскует того идеального начала, что не раскладывается на сегменты и кусочки — и здесь этот вроде бы светский парень обнаруживает вполне религиозное сознание.

Он верил, что отец, явившись из некоего «правильного», героического пространства, одним магическим словом своим как бы склеит все это раздроб-

---

[4] Борхес Хорхе Луис. Интервью с Марией Эстер Васкес. Цит. по: Борхес Хорхе Луис. Сочинения в трех томах. Т. 3. Издательство «Полярис», 1994, с. 443.

ленное, непонятное и отдельное в монолит, в несокрушимую цельность, а он еще больше все запутал и расклеил. Сергей к нему с вопросом: «Как жить?», а тот все больше про речку, в которой хорошо бы им вдвоем искупаться (?). Ночная встреча «Заставы...» не столь благостна, как принято считать, — выступающая из тьмы фигура Сергея в белой рубашке, всем напрягшимся телом тянущегося к тени уходящего отца, и его почти отчаянный крик «Папа!..» — действительно выражают бытийную потерянность.

Сама внешность отца — худого и угловатого, с большими кистями рук, костистым лицом, змеевидным профилем и жидкими, прилизанными волосами, — какая-то слегка порочная и почти «декадентская»: такими изображали белогвардейцев и «белокурых бестий», а не советских воинов. Столь зримая отдельность как бы отвергает сам принцип социального обобщения, единственно приличествующий, казалось, для создания образа павшего бойца — отец Сергея словно явился из того живого пространства, где неведомы условности и законы социальной мифологии. (В этой роли Хуциев снял техника из съемочной группы Александра Майорова.) Вопреки нормативному герою соцреализма он не признает за собой права поучать да и вообще пришел не для наставлений, а для того, чтобы присесть за знакомый домашний стол, взглянуть на взрослых детей и Москву за окном.

Главным разрушителем казенной идеологии парадоксальным образом оказывается здесь не нигилист-стиляга, а герой-фронтовик, излюбленный персонаж той же социальной мифологии. Солдаты в его рассказе о бесконечных атаках предстают совсем по-ремарковски — как извечное мясо войны, и такая «дегероизация» тоже не могла не раздражать аппаратчиков. Во втором варианте фильма отца Сергея играл уже другой исполнитель — актер Лев Прыгунов, похожий не на окопника, а на чистенького комсомольца с плаката. «Крамольный» диалог о возрасте героев оставлен, но так нейтрализован дежурным пафосом, что кажется проходным и не несущим особой нагрузки — вместо фразы отца: «Ну как я могу тебе советовать?» идут, напротив, его многословные и благонамеренные наставления. «Новый», «исправленный» отец Сергея уже не спорил с социальной мифологией, а полноправно выступал от ее лица.

Из самых добросовестных соображений — ни к чему, мол, пенять классику на его былую наивность, — в разговорах о «Заставе...» часто вообще стремятся обойтись без Ленина. В 60-е исправляли фильмы 30-х годов, показывая их без Сталина, так и здесь — видно желание подправить Хуциева. И действительно, казалось — убери Ленина из его фильма, и эта замечательная картина будет еще лучше и либеральнее. Но даже новое название — «Мне двадцать лет» — к ней как-то не «приросло», а ленинская тема и вовсе не убирается из ее структуры, от всех усилий не сдвигается ни на йоту, как гранитная плита в фундаменте возведенного на века здания.

Она здесь — логический итог внутреннего сюжета ленты: Сергей, становясь перед выбором, избирает жизненные ориентиры и ценности, раз от разу все отдаляющиеся от сложностей реальности и — от ее самой, пока не приходит к тому воплощению небытия, каким является даже не образ его погибшего отца, а дух совсем уже незнакомого ему Ленина. К тому же Сергей выбирает не между реальностью и инобытием, а между «хорошим» и «плохим» инобытием: миром, связанным для него с живым, но духовно мертвым отцом Ани, и миром своего отца, погибшего, но самого живого для Сергея. Отсюда — прямой путь к мавзолею, где покоится тот, кто, как известно, «живее всех живых». Вглядеться же в саму реальность Сергею и в голову не приходит.

Сергею кажется, что, выдержав искусы безверия и мужественно оставшись при изначальных идеалах отцов, дедов и основателей социалистического государства, он окреп духом и обрел некую истину. На деле же, спасаясь не только от вопросов, которые на каждом шагу ставит ему реальность, но и от самой

этой непонятной и неуправляемой стихии, он с видимым облегчением ввергается в абсолютно иррациональное пространство социальной мифологии, не признающей проблем и дающей универсальный ответ решительно на все вопросы сразу.

Соскользнув в зыбкий мир этих «потусторонних» миражей и представлений — не важно, насколько окрашены они искренней задушевностью, — Сергей оказался в плену социальной мифологии, где все проблемы и вопросы отменены нерассуждающей верой, слепящий свет которой скрадывает оттенки реальности. В финале ленты декларируется бесповоротное торжество социальной мифологии над жизнью с ее капризами, красотой, беззащитностью и милыми гримасками быта. Это извечное противостояние трепетной реальности и мира возвышенных абстракций является истинным сюжетом ленты, рождая такое драматическое напряжение в самых вроде бы лирических кадрах «Заставы...» и наполняя их тревогой, рождающейся вроде бы из ничего.

Данте Алигьери во втором трактате своего «Пира» (1303—1306), описывая «ступеньки» смыслов, существующих как в Святом Писании, так и в жемчужинах светской поэзии, превыше всего ставил «четвертый смысл»: он «называется анагогическим, то есть сверхсмыслом, или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие...»[5]

Рассматривая прихотливое и совершенное художественное строение «Заставы...», отчетливо ощущаешь мерцание этого бытийного «четвертого смысла». Советские догматики подспудно ощущали, что картина Хуциева — несомненное явление мистического реализма, рожденное не «самым передовым методом», а эпохой Феллини с ее вниманием к миру подсознания и свободным скольжением во временах и пространствах, и это стало одной из невысказанных, инстинктивных причин запрета «Заставы...». Леонид Геллер проницательно написал о том, почему официозному остракизму часто подвергаются произведения, необычные по форме, но вроде бы далекие от социального инакомыслия: «Идеологические штампы и составляют костяк соцреализма, на который естественным путем наращиваются литературные (и прочие художественные стереотипы. — *О.К.*) [...] Неожиданные метафоры, сравнения, эллиптическая речь, «неестественная» усложненная композиция, остранение — все это разрушает привычные заученные связи между предметами, явлениями, раскалывает цельную глыбу действительности, данную объективными законами природы и истории. Поэтому обвинение в «формализме» долгое время приравнивалось к обвинению в «идеализме» и звучало как смертный приговор»[6].

[5] Данте Алигьери. Малые произведения (серия «Литературные памятники»). Перевод А.Габричевского. М., 1968, с. 136—137.

[6] Геллер Леонид. Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. — См. в: Overseas Publications Interchange Ltd, London, 1985, с. 209—210.

Плакат оперы «Псковитянка». Иван Грозный — Федор Шаляпин. Русский сезон в Париже. 1909

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Шаляпин и Мейерхольд в кино

Проблема «Человек на сцене» (именно так назвал Сергей Волконский, эссеист, бывший директор Императорских театров и пропагандист физической культуры, свою книгу 1913 года) почти в это же время начала трансформироваться в проблему «Человек на экране». Как только кинематограф стал претендовать на статус искусства, возник феномен героя истории, разыгранной в фильме. Экран, приближающий к зрителю игру артиста намного радикальнее, чем в театре, укрупняет актерскую фальшь, так что Станиславский, работавший над внутренней достоверностью актерской игры, сразу же увидел в кинематографе удачливого соперника. В 1913 году он записал: «Современные синематографические актеры научат настоящих актеров, как жить. На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан»[1].

Профессиональные драматические актеры, снимавшиеся в синематографе 10-х годов, часто приходили именно из Художественного театра. Приученные к правде сценического существования, они были готовы к экранному разоблачению и, во всяком случае, превосходили штатных натурщиков киноателье. Успех за границей в 1919 году знаменитого «Поликушки» А.Санина с Иваном Москвиным в главной роли показал, что художественный заряд психологического метода очень высок.

Однако снимавшиеся в кино актрисы школы МХТ — ученица Станиславского Лидия Коренева, любимица Немировича-Данченко Мария Германова — не обрели и части той популярности, не совпали так с требованиями экрана, как не учившаяся актерскому мастерству Вера Холодная. А средний драматический актер Иван Мозжухин стал королем экрана. Сценический профессионализм пасовал перед законом киногеничности, обеспечивавшим приоритет незаурядной внешности, даже не обязательно красивой, естественной жестикуляции и выразительному ракурсу. Кинозвезду нужно было создавать всем комплексом средств новой зрелищности.

В 10-е годы расторопные дельцы синема привлекают к работе признанных мастеров театра. В 1915 году в кинематографе дебютируют неутомимый новатор сценической формы Всеволод Мейерхольд и находящийся в зените мировой оперной славы певец Федор Шаляпин.

Два великих артиста встречались в работе и раньше, правда, эта встреча не была особенно счастливой. В 1911 году в Мариинском театре Мейерхольд ставил с Шаляпиным оперу Мусоргского «Борис Годунов», и режиссер не понаслышке узнал о капризах великого баса. Приходилось подчиняться мизансценам, к которым привык артист-премьер, и даже убирать элементы оформ-

[1] Станиславский К. Из записных книжек. В 2-х т. М., 1986, т. 2, с. 72.

ления, мешавшие его сценической игре. Шаляпин вообще считал, что все режиссерские изыски только отвлекают от главного — от искусства артиста-певца. В своей книге «Маска и душа», изданной уже в эмиграции, он весьма язвительно написал о режисерах-новаторах, озабоченных прежде всего поисками стильных деталей оформления, подразумевая, конечно, Мейерхольда. Александр Головин, постоянный декоратор мейерхольдовских спектаклей 10-х годов, вспоминал, что постановка еще одной оперы, где была для Шаляпина роль — Лепорелло в «Каменном госте» А.Даргомыжского, — их с Мейерхольдом пугала, и они с облегчением вздохнули, когда Шаляпин отказался от участия в спектакле.

Однако для Мейерхольда Шаляпин был уникальным образцом артистизма, не требующим шлифовки, интуитивно открывающим новые образные средства. Мейерхольд постоянно обращался к творчеству Шаляпина, приводил в качестве примеров шаляпинские роли артистам своей труппы в 20—30-е годы, когда нужно было показать фундамент «физической предпосылки» для «возникновения чувства»[2]. Законы биомеханики, постулируемые Мейерхольдом в 20-е годы как опозиция психологического метода, являлись, по его мнению, основным театральным инстинктом, присущим уникальным артистам всех времен. Не случайно режиссер опирался на шаляпинский опыт, когда осмыслял новые задачи сценической композиции и место актера в ней. «Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям рисунок. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры»[3], — писал он в своей программной статье.

«Основной недостаток современного актера — абсолютное незнание законов биомеханики. Только некоторые исключительно большие актеры интуитивно угадывали правильный метод игры, то есть принцип подхода к роли не от внутреннего к внешнему, а, наоборот, от внешнего к внутреннему, что, конечно, способствовало развитию в них громадного технического мастерства; такими были Дузе, Сара Бернар, Грассо, Шаляпин, Коклен и другие...»[4]

Мейерхольд считал Шаляпина артистом-вершиной, на которую нужно смотреть снизу вверх и учиться. К таким артистам он причислял немногих. И Мейерхольд в первые годы своего студенчества в Москве учился у Шаляпина, спектакли которого старался не пропускать. Самые знаменитые шаляпинские партии тех лет — Иван Грозный в опере Н.Римского-Корсакова «Псковитян-

«Портрет Дориана Грея». Дориан — В.Янова (сидит), лорд Генри — В.Мейерхольд

[2] См.: Мейерхольд В. Актер будущего и биомеханика. Доклад 12 июня 1922 года. — В сб. «Статьи. Письма. Речи. Беседы». В 2-х т. М., 1986, т. 2, с. 488.
[3] Мейерхольд В. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре. 30 октября 1909 года. — Цит. изд., т. 1, с. 145.
[4] Мейерхольд В. Цит. изд., т. 2, с. 488—489.

ка» и Борис в опере «Борис Годунов» М.Мусоргского. Впервые на русской сцене конца XIX века Шаляпин воплотил трагическую тему обреченности личности у власти в контексте исторического национального пути — тема искусства, определившая новый XX век.

Всеволод Мейерхольд. 20-е годы

Для Мейерхольда работа над пушкинским «Борисом Годуновым» продолжалась на разных этапах творческой жизни — под влиянием или в полемике с шаляпинской трактовкой, а образ Ивана Грозного надолго стал спутником его актерского и режиссерского пути. «Псковитянка» — драма Л.Мея — была первой его режиссерской разработкой, Грозного он играл и в Филармоническом училище, и в Художественном театре, и в провинции. Мейерхольд, безусловно, воспринял и по-своему интерпретировал физиогномические черты Ивана IV, ставшие художественным открытием Шаляпина.

Артист нового типа, Шаляпин искал черты образа в изобразительном искусстве: его Иван впитал экстатическое раскаяние репинского царя-сыноубийцы, сосредоточенное раздумье скульптуры Матвея Антокольского, резкие, острые ракурсы исторической живописи Вячеслава Шварца. Мучитель и мученик, жестокий и страдающий шаляпинский царь-отец запечатлен на плакате оперы «Псковитянка» дягилевского Русского сезона в Париже.

Знаменитый мейерхольдовский профиль с настороженно-подозрительным, скошенным вбок глазом явно происходит от шаляпинского Грозного. Ученик Мейерхольда Сергей Эйзенштейн повторил этот мимесис в маске, придуманной для протагониста своего фильма «Иван Грозный» Николая Черкасова. В давней статье Леонида Козлова в качестве гипотезы было высказано предположение: «Есть вполне определенные основания считать, что учитель Эйзенштейна послужил психологической моделью для образа Ивана Грозного, что динамическая схема внутренних противоречий личности Мейерхольда была ключом к разгадке, трактовке и воссозданию образа царя»[5]. Эйзенштейн не раз сравнил любимого Мастера с Сатурном, пожирающим своих детей. Тема власти в фильме «Иван Грозный» — кроме социально-политических аллюзий — основывалась на ювенильной зависимости автора от духовного отца — Мейерхольда, отторгнувшего своего ученика. «Отец народов», патронировавший фильм Эйзенштейна, был лишь внешним поводом к аналогиям.

Деспотический патернализм Грозного—Шаляпина был замешан на опыте несчастливого детства, на раннем уходе из дома. Дочь артиста Лидия вспоминала: «Несмотря на то что деда я не помнила, его образ, сложившийся под влиянием рассказов моих родителей, зачаровывал и был всегда для меня загадочен. В нем сочеталась удивительная двойственность: буйство и степенность, грех и благочестие, жестокость и смирение, презрение к людям и к самому себе — после загула. Мне всегда, как ни странно, в шаляпинском образе Ивана Грозного чудился наш дед. Даже внешне они были похожи: оба высокие, худощавые, суровые, движения медлительные, а взгляд пронизыва-

[5] Козлов Л. Гипотеза о невысказанном посвящении. — В сб. «Вопросы киноискусства», вып. 12. М., 1970, с. 129—130.

ющий и подчас страшный. Я как-то сказала об этом отцу. Он на меня очень внимательно и задумчиво посмотрел, улыбнулся, но ничего не ответил...»[6]

Огромный артистический дар Шаляпина выражался не только в голосе. Пластичность его движений, выразительность мимики — Шаляпина называли «ваятелем жеста», «гениальным мимом столетия» — словно были созданы для кинематографа. Но отношение к тогдашнему кинематографу у больших художников сцены было отрицательным: «движущаяся фотография» считалась развлечением для толпы. И при этом перспективы синема притягивали их интерес.

«При серьезном отношении к делу кинематографии можно использовать киноэкран для истинных задач театра и искусства. Чего стоит дать возможность провинции хотя бы на экране увидеть лучших представителей нашей сцены? Относительно своего выступления для кинематографа могу ска-

[6] Шаляпина Лидия. Глазами дочери. Нью-Йорк, 1997, с. 47.

«Дон Кихот»

зать, что мною действительно ведутся переговоры с одной кинематографической фирмой, и если я выступлю, то в «Борисе Годунове» или в «Стеньке Разине»[7]. Сценарий фильма о Разине должен был сочинить для Шаляпина Максим Горький. Ни один из этих проектов не был осуществлен.

Идея снять знаменитого баса в фильме по сюжету оперы, в которой он прославился на сцене, была вполне коммерческой. «Первое в моей жизни приглашение играть в кино я получил в... бане. С таким предложением обратился ко мне некий субъект, близко связанный с тогдашней кинематографией. Фамилия его была Иванов-Гай. По профессии он был кинорежиссером, а по внешности напоминал, скорее, коммивояжера или оборотистого торговца... И вот этому типу удалось уговорить меня сниматься в фильме в роли царя Ивана Грозного»[8].

Шаляпин вместе с предпринимателем В.Д.Резниковым стал одним из основателей акционерного общества, названного первыми буквами их фамилий — «Шарез». Фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» («Дочь Пскова») снимался под Москвой. Вместо Пскова снимали старые здания бывшей выставки на Ходынке. Шаляпин проезжал в кадре верхом на коне. Это была обычная в то время попытка разыграть театральный сюжет на натуре. Был введен эпизод молодости Ивана — завязка сюжета о том, как царь стал отцом главной героини — дочери Веры Шелоги.

Фильм А.Иванова-Гая особыми кинематографическими достоинствами не отличался, но игра Шаляпина была явлением особенным. Это отметили все рецензенты: «Старый предрассудок, что для синематографа достаточно таращить глаза, хвататься за голову и трагически оскаливать зубы, рассеялся, как ночной мрак при ярких лучах восходящего солнца»[9]. Даже скептики признавали: «Шаляпин живым въехал на коне в царство бессмертных призраков!.. Но потребовалось для этого — увы — пожертвовать самое ценное: голос. Что же осталось? Как будто много: жест, фигура, мимика. А все же было грустно глядеть на немого грозного царя, гневно вращавшего глазами и беззвучно шевелящего губами... Признаки кинодрамы, подобно глухонемым, принуждены заменять отсутствие слова и звука усиленным разнообразием жестов и чрезвычайной мимикой... Все же и здесь Шаляпин властвовал над вниманием зрителей. Царственный призрак, спустившийся в мир теней кинематографа, был выразителен и грозен, и вообще новая кинотрагедия «Царь Иван Васильевич Грозный» скомбинирована живописно и старательно»[10].

И хотя многие, например кинорежиссер А.Ивановский — зритель премьеры «Дочери Пскова», — считали, что «Великий немой» обокрал образ Грозного», все понимали, что Шаляпин на экране — явление незаурядное. Тому же Ивановскому понравилась самая драматическая финальная сцена фильма — Грозный у тела дочери[11].

Однако сам артист понимал, что кино примитивизировало созданный им образ. Он считал, что причина тому — условия съемок. «Ну какая может быть игра, — рассказывал он впоследствии, — два шага вперед, два шага назад. Стал играть — солнышко светит, ветерок обдувает, церковь старинная на зеленом лугу, на пригорке, все настоящее, не как в театре. Я даже загорелся... Вдруг кричат: «Стойте, Федор Иванович!» Что такое? «Солнце за тучку зашло, нельзя снимать! Сорвали мне настроение»[12].

У картины был несомненный прокатный успех, тем не менее нельзя не согласиться с В.Гардиным, театральным актером и режиссером, одним из пер-

---

[7] См.: «Театральная газета», 5 января 1914 года, № 1.

[8] Цит. по: Поволоцкий Станислав. Мировые артисты в искусстве кино. — «Искусство кино», 1961, № 2, с. 108—109.

[9] «Шаляпин на экране». — «Рампа и жизнь», 1915, № 43.

[10] «Шаляпин на немой сцене». Цит. по: Чертов С. Шаляпин в фильме «Псковитянка». — В сб. «Из истории кино. Материалы и документы». Выпуск восьмой. М., 1971.

[11] См.: Ивановский А. Воспоминания кинорежиссера. М., 1967, с. 123.

[12] Чертов С. Цит. изд., с. 221.

вых русских кинопрофессионалов: «Как объяснить, что такие первоклассные артисты, как... Шаляпин... корифеи театра, не имели успеха на экране? Мне кажется, что единственное справедливое объяснение в том, что у них самих не было ни желания, ни времени всерьез подумать над особенностями поведения актера перед объективом аппарата»[13].

Всеволод Мейерхольд был одним из первых деятелей театра, кто задумался о специфике актерской выразительности в кино. Перед тем как начались съемки его первого игрового фильма «Портрет Дориана Грея» по роману Оскара Уайльда, он в интервью сформулировал основные задачи своей будущей работы: «Вначале хочу изучить, проанализировать элемент движения в кинематографе. Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что прекрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движений то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности, и наоборот, хотя бы Гаррисон, не получивший специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею. Для меня эта техника пока terra incognita... Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное. Расследовать способы кинематографии неиспользованные, но которые, безусловно, в ней таятся, — моя ближайшая работа»[14].

Оператор А.Левицкий, снимавший «Портрет Дориана Грея», оставил воспоминания о том, как работал Мейерхольд. Это был совершенно новый для кинематографа тех лет способ организации съемок. «Режиссерская разработка сцен, с которыми он всегда приходил на съемки, напоминала музыкальную партитуру, в которой все совершенно и гармонично. В нее был введен полный текст диалогов действующих лиц, отдельные фразы сопровождались ремарками с указанием, каким должно быть в данный момент действия психологическое состояние исполнителя, как он должен реагировать на происходящее, какой должен соблюдать темп и ритм движения»[15].

Реплики из текста романа, произносимые актерами во время съемок, конечно, не могли звучать с немого экрана, но они работали на атмосферу действия в кадре. «...Благодаря взаимообусловленности мысли, выраженной в словах, звуках речи, эмоции, движения, мимики, жеста и ритма действия достигалось органическое единство поведения актера на экране, его жизни в образе, какое существует у актера на сцене. Это было совсем новым для тогдашнего кинематографа»[16].

Наперекор сложившимся в кинематографе обычаям снимать разновременные сцены в одной декорации до следующей перемены, Мейерхольд снимал, следуя логике развития действия. Это давало исполнителям возможность освоить материал своих ролей в драматургическом развитии. Необычными были и требования, предъявляемые режиссером к актерам. Игра света и теней, на которых строилась выразительность кадра, требовала от актеров лепки каждого жеста и, в отличие от экранной манеры той поры, плавной несуетливой размеренности всех движений персонажей. Левицкий вспоминал: «В первый же день, внимательно наблюдая за ходом репетиций, я обратил внимание на совершенно новый для меня метод работы режиссера с актерами. Мейерхольд требовал от исполнителей максимальной четкости, пластичности, графической выразительности.

«Ваши движения, жесты должны быть обусловлены состоянием. Не мельчите их», — говорил он постоянно Яновой (роль Дориана Мейерхольд поручил актрисе В.П.Яновой. — *А.Т.*). Столь же строг он был и к себе в роли лорда Генри. Каждая фраза, с которой он обращался к Дориану, была подчеркнута жестом руки, поворотом головы. Уже в первой, по существу, небольшой,

---

[13] Гардин В. Воспоминания. В 2-х т. М., 1949, т. 1, с. 80.
[14] Мейерхольд о кинематографе. — «Театральная газета», М., 31 мая 1915 года, № 22.
[15] Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., 1964, с. 83.
[16] Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978, с. 21.

На съемках фильма «Дон Кихот». Джордж Роуби (слева), Дорвиль (справа). 1932

Фото Жана де Лимюра. Из архива семьи Ф.Шаляпина. Хранится в мемориальном музее Ф.Шаляпина

почти статуарной, лишенной движений сцене проявились характерные черты образа: за изящной внешностью лорда Генри чувствовалась холодная покоряющая сила человека, способного воздействовать и незаметно подчинить своему влиянию всех, с кем он встречается в жизни»[17].

Сам Мейерхольд явил образец внутреннего преображения в роли с помощью минимальных средств: ни гримом, ни характерными пластическими приспособлениями он не воспользовался, но в его исполнении была изысканная грация, покоряющая легкость и дендистский шарм. «Мейерхольд — лорд Генри — не изменил свою внешность, он внес лишь некоторые детали: прическа на прямой пробор, монокль на широкой ленте и неизменная хризантема в петлице визитки. Но при этом он стал неузнаваем»[18].

«Мейерхольд в роли лорда Генри нам очень понравился: сдержанный, четкий, точный жест в определенном рисунке был исполнен мастерства, вплоть до мелочей. Запомнилось даже, как изящно он курил»[19], — вспоминала ученица Мейерхольда А.Смирнова-Искандер. Интересно, что рафинированный жест, прическу, хризантему в петлице и шикарную манеру курить лорда Генри—Мейерхольда перенял любимый артист мастера Эраст Гарин, игравший в этой маске роль жениха в фильме Исидора Анненского «Свадьба» (1944). Генезис нескольких образов из спектаклей самого Мейерхольда 20-х годов ведет к роли лорда Генри: эти пародийные версии русифицированного денди — сколки с уайльдовского героя в интерпретации Мейерхольда. Таков барон Тэша Фейервари Владимира Яхонтова из спектакля «Учитель Бубус» (1925) с его пластикой танцующего автомата: «Не то чухломской Уайльд, не то кинешемский Вертинский»[20], — писал рецензент. Перепев лорда Генри—Мейерхольда в этом персонаже увидел и С.Эйзенштейн[21].

Таков, конечно, и Хлестаков Гарина из «Ревизора» (1926), поражавший шарнирными движениями конечностей. Оба артиста взяли для своих ролей

---

[17] Левицкий А. Цит. изд., с. 81—82.

[18] Там же, с. 85.

[19] Смирнова-Искандер А. В 1917 году. — В сб. «Творческое наследие В.Э.Мейерхольда». М., 1978, с. 237.

[20] Садко (В.Блюм). «Бубус» (Театр им. Вс.Мейерхольда). — «Вечерняя Москва», 2 февраля 1925 года.

[21] См.: Эйзенштейн С. Из книги «Пушкин и Гоголь» (январь 1947). — В сб. «Эйзенштейн о Мейерхольде». М., 2005, с. 299.

еще один мейерхольдовско-уайльдовский мотив: вымороченность изощренного движения — движения в никуда, — пустую форму вместо жизнедеятельности. Мейерхольдовские показы обладали гипнотическим воздействием на близких ему актеров, а его пластические характеристики сразу же вводились в анналы актерского мастерства. Правда, мало кто мог их воспроизвести.

Сам же Мейерхольд приводил в своей лекции как пример настоящей кинематографической игры не себя, а непрофессионального исполнителя роли Аллана. «Обратили ли вы внимание на игру артиста, изображавшего в этой картине Аллана? Его игра бросается в глаза своей правильностью и выдержанностью. Дело здесь в том, что человек, изображающий Аллана, не актер, а немного художник, немного поэт. Это человек очень воспитанный, знающий, как войти в салон, как держаться, сесть, встать и т.д. Он рассчитывает свой каждый шаг... Он щеголяет своим каждым движением, своей формой, он полон уверенности и красоты. Вся его игра в плоскости формы, и ему незачем переживать состояние Аллана. Он вошел уверенно, зная, что публика будет любоваться его красивым пробором»[22].

Кинематограф обыгрывает психофизические данные человека на экране, создает смысловой объем из внешней формы. Играть не играя — вот задача исполнителя в кинематографе по Мейерхольду. В сущности, Мейерхольд в первом же фильме подошел к идее иполнителя-модели и к покадровому развитию действия, как в кинохронике, монтирующей разнохарактерные сюжеты. Человек, несущий с собой некую информацию «о времени и о себе», приходит и в театр Мейерхольда начала 20-х годов вместе с эпизодной структурой спектакля — с кинематографическим «монтажом аттракционов». Особенно характерен в этом смысле «Лес» (1924) — спектакль, в котором масочный российский балаган (разноцветные парики, гротескные гримы, ярмарочные игры) смешан с реальной, чуть ли не мхатовской «натурой» (живые голуби, церковный ход с поповским облачением и хоругвями). В этом спектакле дебютировали непрофессиональные артисты Зинаида Райх — жена Мейерхольда, будущая премьерша его труппы — и Иван Коваль-Самборский, вскоре ставший популярным киноактером.

«Кажется, никто из театральных рецензентов не заметил, что «Лес» совсем не театр, а кинематографическая фильма... Мейерхольд по-кинематографически борется с грузом театральным; он по-кинематографически решает и монтирует сцены, он по-кинематографически заставляет играть актеров...», — писал критик Н.Лебедев в «Киногазете»[23].

В следующей своей картине, запущенной в 1916 году той же фирмой «Тиман и Рейнгардт» по роману С.Пшибышевского «Сильный человек», Мейерхольд продолжил поиск кинематографической «натуры». Причем в этом фильме было очень мало сцен на воздухе. Зато режиссер придумал сцену, которой не было в романе, — в «Театре-варьете». «Я ввел в «Театр-варьетэ» цирковые номера, на сцене снял: великолепного балаганного танцовщика Караваева, двух мальчиков-эквилибристов (французы) из Эрмитажа — партерное упражнение, укротительницу змей из «Паноктикума», а как я радовался ухаживать в антрактах за этой компанией, поить их чаем, кормить бутербродами (мальчиков конфетами)», — писал он жене[24].

Именно этот эпизод шокировал рецензента «Киногазеты» А.Февральского, в целом положительно оценившего фильм: «Слишком затянуты вводные сцены в кабаре (гимнасты и танцор). А одновременно следить за движе-

---

[22] Мейерхольд Вс. «Потрет Дориана Грея». Лекция В.Мейерхольда, прочитанная в 1918 году в студии экранного искусства Скобелевского комитета. Запись О.А.Болтянской. — В сб. «Из истории кино. Документы и материалы». Вып. 6. М., 1965, с. 21.

[23] Лебедев Н. О мейерхольдовском «Лесе». Впечатления кинематографиста. — «Киногазета», 19 февраля 1924 года.

[24] Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. В 2-х т. М.-Л., 1929, т. 2, с. 45.

ниями «эксцентриков» и переживаниями трех действующих лиц — это слишком много для несовершенного глаза человеческого и распыляет впечатление»[25].

Мейерхольд, опережая время, строил в кадре разноплановую композицию, предвосхищая возникновение внутрикадрового монтажа. Такой опыт он предпринял и в «Портрете Дориана Грея», создав запомнившийся всем видевшим фильм эпизод в театре, когда сцена, где играет Сибилла Вэйн, не показывалась, но лишь отражалась в зеркале ложи Дориана и лорда Генри. Кульминация чувств героя — конец любви — давалась опосредовано и вмещалась в один кадр. Эта мизансцена была метафорой души героя, где развенчивалась женщина, потерявшая артистический дар, и царил иронический друг — ценитель настоящего искусства.

В «Сильном человеке» в любовно-драматическую криминальную интригу, разыгрываемую драматическими актерами, Мейерхольд ввел вполне документальный сюжет: артисты цирка играли только самих себя. Пожалуй, нельзя было найти артистов, более соответствующих режиссерскому тезису: «Игра актеров для экрана должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления», — говорил Мейерхольд после окончания съемок «Сильного человека»[26].

Люди цирка для Мейерхольда были олицетворением этой «воли актерского управления»: фальшь в их искусстве грозила гибелью на арене. У Мейерхольда этой теме посвящена его важнейшая постановка провинциального периода «Акробаты» по пьесе Ф. фон Шентана (1903). По повести датского писателя Германа Банга «Четыре дьявола» — о смертоносной любви циркового акробата к светской даме — Мейерхольд сделал в 1909 году инсценировку-мелодраму для антрепризы Казанского в Литейном театре («Короли воздуха и дама из ложи») и снабдил ее подробнейшей режиссерской экспликацией. В обоих случаях Мейерхольд возводил цирковой сюжет до уровня экзистенциального. Цирк в системе мейерхольдовской образности — мир художника-эквилибриста, где опасность и восторг полета тесно связаны «одной петлей», как ревнивые партнеры — воздушные акробаты, а люди «из ложи» всегда готовы отобрать у них самое дорогое — доверие и надежность человеческих связей.

В планах Мейерхольда была постановка фильма «Влюбленный дьявол», о которой не осталось никаких сведений. Близость названий позволяет предположить, что это был бы тот же цирковой сюжет с трагической развязкой.

Две серии фильма «Сильный человек» включили избранные эпизоды из трех романов на одну тему С.Пшибышевского, изданных на русском языке в 1912 году, и дали новый материал для волнующего Мейерхольда той поры концепта, определившего и выбор им для первой экранизации романа Оскара Уайльда. Фраза на экране, заключающая фильм «Портрет Дориана Грея»: «Какая радость человеку владеть целым миром, если он теряет при этом свою душу», — вполне могла бы стать эпиграфом ко второму фильму Мейерхольда.

А.Февральский, изучавший кинематограф Мейерхольда, определил режиссерский замысел как «саморазоблачение «сильного человека»[27]. Мейерхольд играл в этом фильме страдательную роль поэта-самоубийцы Ежи Гурского, оставившего свои сочинения главному герою, что завязывало всю драматическую ситуацию аморального «сильного человека».

«В актерском творчестве Мейерхольда образ Ежи Гурского продолжал линию «неврастеников», которых он играл в начале своей сценической деятельности...»[28] — писал Февральский. И он же заметил, что этот образ отли-

---

[25] Февральский А. Неизвестные фильмы Вс. Мейерхольда. — В сб. «Из истории кино. Документы и материалы». Вып. 10. М., 1977, с. 170.

[26] См.: «Театральная газета». 7 августа 1916 года, № 32.

[27] См.: Февральский А. Цит. изд., с. 162.

[28] Там же, с. 169.

В. Мейерхольд в фильме «Белый орел», режиссер Яков Протазанов

чен от прежних сценических героев актера Мейерхольда. «Безумные и ясновидящие» глаза Гурского, описанные автором символистского романа, историк кино увидел на сохранившемся фотопортрете Мейерхольда в этой роли и... счел признаком патологическим: «Перед нами уже не только неврастеник, но человек, страдающий депрессивно-маниакальным психозом или другой формой тяжелого психического расстройства...»[29]. Сегодня трудно восстановить контуры этой роли из несохранившегося фильма. Но ясно, что Мейерхольд подчеркивал не клинику, но некое обобщение, выходящее за пределы рациональной мотивации. Поэт, самоустранившийся из жизни, чтобы уступить дорогу другому, оставивший вместе с жизнью и свой труд — для чужого пользования и успеха, остался залогом иной правды, посланцем инобытия среди разлада и разврата себялюбия. В конце концов эти пугающие глаза слабого человека настигают главного героя из потустороннего мира в финале картины. «Очень своеобразен, интересен был сам Мейерхольд в роли Гурского. Его лицо, голова были необыкновенно скульптурны», — писала А.Смирнова-Искандер[30]. В этом фильме Мейерхольд применил крупные планы, создавшие особую драматическую напряженность актерской игры.

Мейерхольд принес в кинематограф высокую культуру театра, прежде всего систему осмысленного художественного процесса работы. Он поставил перед кинематографом новые сложные задачи изобразительных решений и актерского существования. Это и сделало его фильмы огромным достижением отечественного киноискусства и определило ориентиры для будущего.

О влиянии Мейерхольда на развитие кинематографа не раз писал Сергей Юткевич: «Мейерхольд, очевидно, благодаря своей какой-то интуиции заметил уже тогда, в 1915—1916 годах, те принципы актерской игры, которые потом стали, в общем, абсолютным каноном для всего современного кинематографа. ...И вот оказалось, что Мейерхольд и в области актерской игры в кинематографе, и в том огромном значении, которое он придавал свету, пластике, то есть всем изобразительным средствам кинематографа, был безусловно новатором»[31]. «При всей разности установок Кулешова, Эйзенштейна и «фэксов» общим для них было совпадающее с принципами Мейерхольда стремление к воспитанию актера синтетического типа, в совершенстве владеющего своим телом, способного к активной созидательной работе над ролью»[32].

---

[29] Там же, с. 170.
[30] Смирнова-Искандер А. Цит. изд., с. 242.
[31] Юткевич С. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. — «Искусство кино», 1975, № 8, с. 75.
[32] Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., 1974, с. 169.

Об основополагающей роли для развития молодого кинематографа мейерхольдовского метода писал Всеволод Пудовкин:

«Наша культура вышла из культуры театральной, и ближе всего к нам, режиссерам, стал Театр Мейерхольда. Не случайно, что один из замечательных наших мастеров монтажа Эйзенштейн является прямым учеником В.Э.Мейерхольда. Не случайно группа Кулешова, в которой работал и я, неотступно следила за созданием «Рогоносца», когда Мейерхольд предоставил нам помещение в своем театре для нашей работы. Связь ощущали и он, и мы. Мейерхольд в своей работе довел театр до той грани, на которой непосредственно начинается кинематограф»[33].

Взаимовлияние кинематографа и мейерхольдовских театральных экспериментов начала 20-х годов отмечали многие исследователи. Мейерхольда-режиссера в эти годы интересует бурная динамика зрелища, требующая от актера виртуозного владения своим телом. Биомеханика, заявленная режиссером как структурно-композиционный метод авангардного театра («Конструктивизм и биомеханика» — лозунг театра Мейерхольда тех лет), разрабатывала приемы актерского тренажа для воспитания универсального актера. Причем актера и театра, и кино. Читая в 1918 году лекцию в студии экранных искусств, Мейерхольд формулирует свой идеал, отталкиваясь прежде всего от театра внутренних переживаний, то есть от психологического театра. «Актер, придя на площадку, должен знать, что его игра должна быть особенной, не такой, как на сцене. Секрет в том, что хороший артист играет, не играя... В театре, о котором я мечтаю, будут играть, не играя, щеголяя техникой своего искусства (в смысле играть, не переживая внутренне)».

Воспитание актера будущего стало главным делом Мейерхольда до конца его дней. Идея биомеханики родилась прежде всего как метод совершенствования актерского аппарата. «В театре будущего актер свои движения будет подчинять ритму, даст своеобразную музыку движений. Когда движения человеческие станут музыкальными даже по форме, слова будут восприниматься как наряд, и тогда мы захотим слушать лишь прекрасные слова»[34].

Музыка движений у самого Мейерхольда могла наполняться разным содержанием. Последняя работа Мейерхольда-актера в кино — Сенатор в фильме Я.Протазанова «Белый орел» (1928) по повести Л.Андреева «Губернатор» — показала, что ему особенно близки гротескные ритмы. Роль, сочиненная специально для Мейерхольда, должна была стать дополнением к образу отжившей преступной власти, олицетворяемой губернатором, расстрелявшим безоружную толпу. На экране встретились представители разных актерских стилей. Премьер МХАТа В.И.Качалов играл роль Губернатора в манере театра переживания, Мейерхольд—Сенатор был персонажем зловещей буффонады. Психологическая манера Качалова на экране обернулась штампом: остекленевшие глаза, напряженные позы лишь обозначали ситуацию героя — страх перед неведомой угрозой. Мейерхольд играл Сенатора в подчеркнуто экспрессивной манере: каждое его движение, резкий жест, взгляд, сверкающий хитростью из-под нависших бровей, вся внешность — голый яйцеобразный череп, сгорбленная спина — все работало на острый характер, выраставший до символа. Это был Носферату российского самодержавия, унесенного в мир теней, персонаж небытия, несущий угрозу и при этом вполне витальный. «Мейерхольд... играет безжалостно, давая отвратительный и отталкивающий тип сановного рамоли. Его «сенатор» — это сочетание «вкусовых ощущений», цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампады и еда спаржи. Образ «нечеловечного человека» до

---

[33] Пудовкин В. Сокрушенное время и пространство. О неистово молодом мастере. — «Советское искусство». 5 февраля 1934 года.

[34] Мейерхольд Вс. «Портрет Дориана Грея». Цит. изд., с. 21—24.

«Смерть Иоанна Грозного». Иоанн Грозный — В.Мейерхольд. МХТ, 1899

конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, которой сильно это исполнение»[35], — писал Н.Волков в своей рецензии на фильм.

Экранный образ создали ритм и пластика артиста. В гротескном рисунке Мейерхольд «протанцевал» свою роль. И хотя ощущение победы над мхатовской манерой игры для него было важно найти в отзывах на фильм, сам он был к себе беспощаден. «Я недоволен своей работой в кино. Это совсем не то, что я могу дать как киноактер. То, что сделано, — это глупейшее притворство. Нечто обезьянье. Но я еще сыграю. Вот увидите — будет хорошо»[36], — писал Мейерхольд после выхода фильма своему молодому другу пианисту Льву Оборину. Сам он был склонен считать свои актерские работы в кино скорее неудачами. А.Смирнова-Искандер вспоминала о настроении мастера после завершения работы над «Портретом Дориана Грея»: «В Москве на кинофабрике были довольны. Мейерхольд же был неудовлетворен... Иронически говорил о своем исполнении роли лорда Генри, просил нас, студийцев, не смотреть «Портрет Дориана Грея»[37].

Эти негативные самооценки связаны не только с высокой самокритичностью Мейерхольда-художника, но и с той идеей человека на экране, которая возникла у режиссера при первом же соприкосновении с кинематографом, а именно: исполнитель как уникальный феномен, как комплекс психофизических данных, обусловленных социально-культурными факторами, «неиграющий» актер. Мейерхольд впервые подошел к дилемме, над которой бьется и сегодняшний кинематограф, балансирующий между документальностью и системой звезд: актер или типаж, «иллюзионист» или «натурщик». Развитие технических средств кино только обострило и осложнило проблему.

В конце 20-х годов с экрана стало возможно слушать не только прекрасные слова. Кино стало звуковым, и, прежде всего, музыка явилась главным компонентом фильма. Музыкальная картина, в центре которой крупный артист-музыкант, в конце 20-х годов заложила основу нескольких киножанров — прежде всего, оперной экранизации. Возникает и фильм-биография, который строит мелодраматический сюжет вокруг фигуры музыкальной знаменитости. Ни в том, ни в другом жанре не появится на экране великий Шаляпин.

Идея сделать фильм с Шаляпиным в роли Дон Кихота — в последней оригинальной его оперной работе — обсуждалась с Максимом Горьким еще в 10-е годы — время наибольшей близости писателя и артиста. Горький выбирал для Шаляпина книги, старинные романы, чтобы ввести артиста в атмосферу роли. Вечный Рыцарь печального образа навсегда будет связан для артиста с личностью писателя, которого он долгое время считал своим alter ego. В 1916 году друзья жили в Крыму, где Горький работал над первой книгой ша-

---

[35] Волков Н. Качалов и Мейерхольд на экране. («Белый орел» — «Межрабпомфильм»). — «Правда», 18 октября 1928 года.

[36] Мейерхольд Вс. Переписка. М., 1976, с. 288.

[37] Смирнова-Искандер А. Цит. изд., с. 237.

ляпинских мемуаров, диктуемых певцом стенографистке, и в то же время над циклом собственных автобиографических произведений. Когда Шаляпин готовился петь в опере «Дон Кихот», сочиненной специально для него в 1909 году модным французским композитором Жюлем Массне, он писал Горькому: «...Если Бог умудрит меня и на этот раз, то я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О, Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю»[38]. Трагическое и «потешное» — две ипостаси шаляпинского дара нашли идеальный материал для актерского шедевра. Дон Кихот стал для артиста лирическим героем.

Премьера оперы «Дон Кихот» состоялась в феврале 1910 года в Монте-Карло, русская версия (Шаляпин сам перевел для нее текст своей роли) ставилась им в разные годы на крупнейших отечественных сценах — вплоть до 1919 года. Интересно, что в Мариинском театре вместо Шаляпина выезжал на чахлой кобыле на заднем плане артист миманса Николай Черкасов — будущий исполнитель этой роли в фильме Г.Козинцева — в очередь с будущим знаменитым дирижером Евгением Мравинским.

«Трогательно-величавый» образ Дон Кихота поразил современников «духовным светом» гуманизма, противостоящего мировому хаосу. Первая мировая война и русская революция были фоном, на котором роль росла. «И улыбка, и слеза, и судорога страдания» — вот что увидел в своем герое великий артист: наивная и непоколебимая человечность шаляпинского рыцаря противостояла надвигающемуся слому мира, ее обреченность была не смешна, а трагична.

Шаляпин не раз, выражая недоверие к способам технической фиксации живой игры, восхищался художественными возможностями кинематографа, открытыми Чаплином. Именно Чарли Чаплин подал идею «офильмования» Дон Кихота с Шаляпиным в главной роли, когда в кино появился звук. Французский режиссер Жан де Лимюр, работавший некоторое время в Голливуде, где сошелся с Чаплином (он вскоре станет одним из авторов сценария и директоров картины «Дон Кихот», а спустя два года после съемок — шаляпинским зятем), передаст эту идею французской кинофирме «Вандор-фильм», которая и заключила с Шаляпиным контракт. В производстве фильма участвовала и лондонская компания «Нельсон-фильм», прокатывавшая картину в англоязычных странах. Съемки проходили под Ниццей, а затем в ателье под Лондоном.

Для фильма не пригодились не только оперное либретто, но и музыка Массне. Создавался новый киносюжет по сценарию Поля Морана (участвовал в разработке сценария и сам артист) с музыкой композитора Жака Ибера. Первоначально предполагалось, что композитором будет Морис Равель. Оперная природа артиста определила не жанр, а художественную концепцию ленты.

Шаляпин для своей «выходной» арии взял еще и музыку А.Даргомыжского: романс «Оделась туманами Сьерра-Невада». В фильме он выезжает из жалкого дома на коне и его горделивая, прямо восседающая в седле фигура нелепо патетична среди домашней утвари и обстановки. Когда на просторе камера берет фигуру снизу, как монумент, раздается широкая шаляпинская ария. Артисту здесь потребовалась своя мелодия, своя тема. Дон Кихот — Шаляпин пел в фильме, где его голос солировал, был единственным вокалом высокой пробы, комические куплеты Санчо Пансы не выходили за рамки бытового звука. А голос Дон Кихота и без пения звучал как музыкальный речитатив. Он был необыкновенен среди обыкновенных людей, занятых своими заботами. И хорошая, хоть и с акцентом, французская речь Шаляпина, и его плохая — имитационная — английская были позывными иного мира, нездешнего места.

Многочисленные ошибки об истории создания фильма, переходящие из публикации в публикацию, вызваны тем, что «Дон Кихот» рассматривался

[38] Шаляпин Ф. Литературное наследство. Письма. В 3-х т. М., 1976, т. 1, с. 331.

прежде всего как вариант шаляпинского театрального опуса: в России фильм не показывали, поэтому он не входил в поле зрения отечественных исследователей кино. Между тем это был оригинальный киноэксперимент. Снимали сразу две версии — французскую и английскую. Молодое звуковое кино не знало дубляжа, и художественный результат ставился в прямую зависимость от соответствия звучащей речи экранному типажу. В фильме снимались два актера в роли Санчо Пансы, каждый из которых воплощал национальный комический тип: француз Дорвиль и англичанин Джорж Роби — популярный артист мюзик-холла. Шаляпин в роли Дон Кихота снимался сразу в двух разноязычных версиях, собственно, в двух фильмах с разными партнерами. Несмотря на трудности съемок — жару и неизбежность дублей, которые он ненавидел, — Шаляпин заражал своим артистическим волюнтаризмом всю киногруппу, восторженно наблюдавшую за его работой. Артист вникал во все подробности съемок, как всегда, огромное значение придавал пластике и гриму, причем не только своему. В театре Шаляпин, бывало, сам раскрашивал чахлые бока лошади — сценического Россинанта. Фотография, сделанная на съемках фильма «Дон Кихот» под Ниццей, запечатлела подобный момент

Ставил картину выдающийся немецкий режиссер Георг Вильгельм Пабст, один из самых крупных мастеров европейского кино, за плечами которого были знаменитые новаторские картины (в том числе звуковая «Трехгрошовая опера» по Б.Брехту и К.Вайлю), репутация прогрессивно настроенного художника и разрыв с родиной, где воцарялся фашизм. «Консервативный авангардист»[39], как назвал его современный исследователь кино Вольфганг Якобсен, включил русского баса вместе с его оперной природой в свою композицию, создал некий коллаж фактур.

В фильм была введена театральная сцена, завязывающая действие. На подмостках странствующие актеры фальшиво и шумно разыгрывают пьесу, где страдает слабый. Чтобы восстановить справедливость, Дон Кихот вмешивается в ход действия, превращая условность игры в трагические условия жизни. И чтобы отделаться от старика, мешающего представлению, здесь же, на подмостках, его посвящает в рыцари расторопный комедиант, венчая голову идальго бутафорским шлемом с балаганными перьями. Счастливый Дон Кихот с этим театральным отличием отправляется в свой рыцарский путь. Его экстатическая серьезность кажется безумной среди балаганного шутовства.

Бытовая среда разработана в фильме подробно и со вкусом. В костюмном фильме (эта «киношная» Испания снималась на юге Франции, под Ниццей) режиссер сопоставил реальную «натуру», где животные, люди, пейзажи, домашняя утварь составили вполне добротный киносюжет, с приподнятым над всем этим монументальным одиночеством великого артиста. Шаляпинский Дон Кихот вводился романтической антитезой суете подстроенной киножизни с ее неизбежным анахронизмом (например, губки «бантиком» по моде 30-х годов у женщин). А Шаляпин в доспехах ли, в старой ли домашней рубахе бедного идальго и сегодня живая фигура творческого вдохновения, которое в своем воображении парит над действительностью, смотрит поверх нее и обращается к идеальному. Шаляпин играет обостренную чуткость. Показательна сцена во дворце, где Дон Кихот сразу замечает насмешки, но воспринимает их как чужую бестактность и идет к губернатору с достоинством истинного благородства. Пушкинский «рыцарь бедный» стоит у истоков этого образа. Только у Шаляпина бедность играется как неизбывное богатство, как дар духа, запечатленный в книгах. И только он, посвященный, дорожит этой ценностью.

Шаляпин и Пабст намеренно сталкивали мощного, возвышенного героя, живущего мечтою о деятельной любви к миру, с мелочной и заурядной реальностью, которую любить нельзя. Этой реальности он и не видит, поэтому в ней

[39] P a b s t G. W. Herausgegeben von Wolfgang Jacobsen. Berlin. 1997, c. 7.

он лишь нелепый безумец. В фильме противостояние двух жизненных позиций дано было через противопоставление двух неравных жанров: высокого, облагороженного вековыми традициями истинного искусства — искусства оперы, — и зрелища для толпы, где благородному герою уготована роль дурака. Такова была расстановка сил в ту эпоху, а может быть, и во все времена.

...Шаляпинский Дон Кихот пристально, обреченно вглядывается в огонь, сжигающий его книги — его лучшие мечты. Метафора Пабста насыщена аллюзиями. Уже горели в Европе костры из книг, не угодных нацистам, скоро задымят газовые камеры фашистских лагерей. Дон Кихот в финале не падает: он словно теряет равновесие, но Санчо его поддерживает. У Шаляпина страдание смерти не в физической немощи, а в том, что герой лишился своей духовной опоры и не может ничему и никому противостоять. (Как сказал мне известный украинский артист Дмитро Франько, его восхитил в фильме необычный в этой роли мотив — телесная красота и сила уже немолодого Шаляпина, которого через несколько лет не стало.)

Гениальный лаконичный шаляпинский жест — жест смерти: голова тихо откидывается на плечо рыдающего оруженосца. Но сожженные рыцарские романы вновь встают из пепла, и вновь открывается великая книга Сервантеса о благородном подвиге безумных мечтаний. Обратный ход ленты, простой кинематографический прием, и сегодня трогает чистой патетикой. А нетленный голос рыцаря — артиста, взывающий к Богу и к Санчо, звучит за кадром — из Небытия. Таков финал этого фильма.

«Дон Кихот» вышел во французский прокат в 1933 году, имел у публики «успех исключительный», по определению Шаляпина, и вызвал противоречивые отклики критики. В следующем году фильм демонстрировался в Англии и Америке. Эпическая фигура Дон Кихота, «монумент вековой», каким его хотел сделать артист, многим показалась несоединимой с природой кинематографа.

Сергей Волконский в своей рецензии одобрил многое в фильме, даже милых овечек в кадре, но при этом нашел «много спорного в этом большом, громоздком, иногда прекрасном фильме»[40] и в игре самого Шаляпина. Материалист нарком А.В.Луначарский писал о несоответствии Шаляпина на экране — «далеко еще не усохший, здоровенный детина»[41] — привычному образу истощенного идальго. Даже Мейерхольд, преклонявшийся перед шаляпинским гением, считал этот фильм неудачей, прежде всего режиссуры, и не советовал его смотреть своим ученикам: «Я его не узнавал: он был несмел, невыразителен, слащав. Это Шаляпин-то!»[42] Мейерхольд и к своим кинообразам относился не менее критично и тоже не советовал смотреть свой лучший фильм. Для него и шаляпинский Дон Кихот был только театральной тенью среди кинореальности, слабым отблеском гения. То, что когда-то Мейерхольд считал уникальным свойством великого артиста музыкальной драмы, он склонен был считать недостатком шаляпинской кинороли: «В игре Шаляпина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью — это несколько разукрашенная правда искусства»[43].

Концепция фильма воспринималась многими как издержки гастрольной роли знаменитого артиста. Между тем шаляпинская правда осталась одим из самых оригинальных в истории кино опытов кинематографического освоения великой театральной индивидуальности. Этот опыт больше не повторился. Как и масштаб универсального гения артиста Федора Шаляпина.

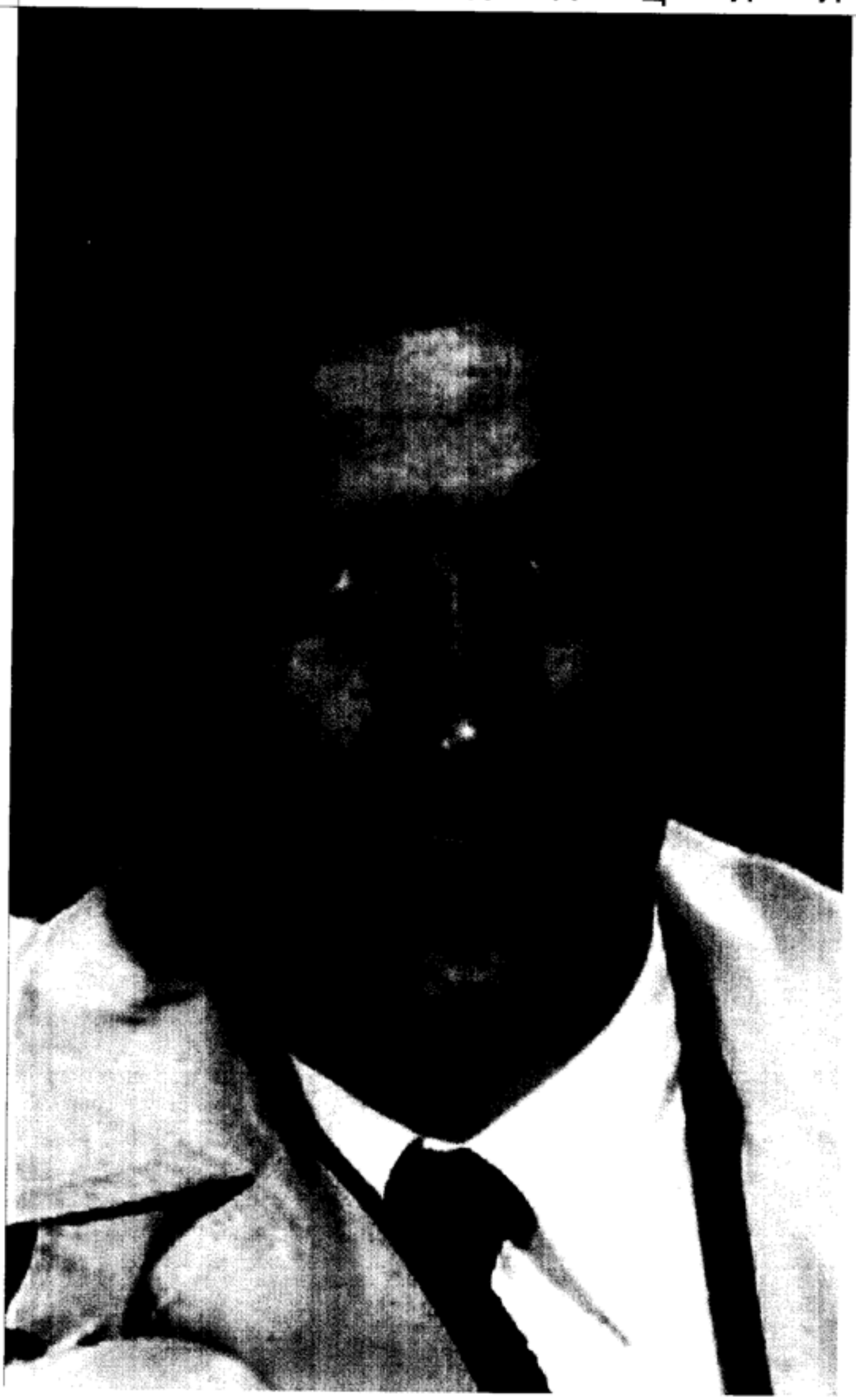
---

[40] Кн. Волконский Сергей. «Дон Кихот». — «Последние новости», Париж, 31 марта 1933 года.

[41] Луначарский А. Шаляпин в «Дон Кихоте». — В сб. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971, с. 427.

[42] Цит. по: Гладков А. Мейерхольд. В 2-х т. М., т. 2, с. 332.

[43] Мейерхольд Вс. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре. Цит. изд., с. 14.



Джон Кассаветес

РЕЙ КАРНИ

Кассаветес о Кассаветесе

«Лица». 1963—1968

Я чувствовал себя в шкуре побитого боксера, который ищет возможности вернуться на ринг. Я проходил актерские пробы на фильмы, в сторону которых недавно и плюнуть бы не захотел, но ролей не получал. Наконец режиссер и мой друг Дон Сигел дал мне шанс поработать в картине «Убийцы», но сыграл там я без всякого энтузиазма. Еще пара таких выступлений — и я был готов поверить в свою бездарность.

Я уже начал воспринимать вынужденное безделье как естественное состояние. Но в начале 1964 года, гуляя по Беверли Хиллз, встретил Стива Блаунера[1], который предложил мне подзаработать.

Если у вас нет работы, в Голливуде можно делать деньги всякими способами, и кое-какими из них я овладел. В мою задачу входило заключать сделки по фильмам, которые заведомо никогда не будут сняты. Мы с Мо Макэндри учредили производственную студию и пекли там телешоу, которые никогда не доходили до экрана. Через полгода я сказал Мо: «Пора нам сделать что-нибудь вроде «Теней». Мне в этом сюрном мире как-то не по себе». Мо согласился, и мы стали думать, что бы нам такое замутить. За предшествующие пару лет я накропал с полсотни полусценариев.

Я сказал Джине, что мы собираемся снимать кино, и она была счастлива видеть мой энтузиазм. В успех не верил никто, кроме моей жены, Мориса Макэндри, Эла Рубана[2] и актеров, которые пожертвовали ради нашего фильма своим временем. Ни одна студия не поддержала бы наш проект, да мне такая поддержка была и не нужна. Я все хотел сделать по-своему. И я сказал Джине: «Готова ли ты обойтись пару лет без комфорта, если мы вложим все, что имеем, в наш фильм?» «Да, — ответила она. — При условии, что ты не заставишь меня обрить голову. Я на этом настаиваю».

Я не уважаю людей, которые требуют свободы, которая им не нужна. Все кричат: дайте свободы, дайте свободы! А зачем она им? Все упирается в деньги. То есть они готовы поголодать, но только чуть-чуть. В большинстве случаев режиссерам не хватает мужества, и, я думаю, как раз потому, что им просто нечего сказать. Замахиваясь на артхаусное кино, не следует ожидать награды. Во всяком случае, награда не может измеряться финансовым успе-

---

Окончание. Начало см.: 2008, № 10.

Фрагменты. Публикуется по: Ray C a r n e y. Cassavetes on Cassavetes. Faber and Faber, 2001.
© Ray Carney, 2001.

[1] Стив Блаунер — американский продюсер. — *Здесь и далее прим. ред.*

[2] Эл Рубан — актер, оператор, режиссер, продюсер. В фильме «Тени» работал как ассистент оператора. В дальнейшем — актер и оператор многих фильмов Кассаветеса.

хом или провалом. Кинопроизводство очень дорого обходится. Поэтому, чтобы сделать настоящий фильм, надо презирать деньги. Вот почему у нас так мало независимых фильмов — режиссеры слишком уважают деньги. Они ненавидят тех, у кого они есть, но сами деньги уважают.

Начиная снимать в молодости, ты делаешь очень молодое кино. Становясь старше, снимаешь фильмы, которые соответствуют твоему образу мыслей на данном этапе. Я не имею в виду рациональное мышление. Речь идет о каком-то мистическом восприятии жизни. Мне интересны пожилые люди, потому что я принадлежу этому поколению и разделяю его заботы. Сегодня я ни за что не смог бы поставить такой молодой фильм, как «Тени». Не потому что я равнодушен к проблемам молодежи, но ее жизненный опыт, ее цели и стремления не увязываются с моими собственными. Мне интересно лишь то, что интересно мне. Именно это и делает фильм состоятельным. Множество плохих фильмов делается потому, что люди просто хотят заработать. Ценные идеи — те, что что-то значат конкретно для вас.

Делать фильмы — значит чувствовать, что тебе есть что сказать, но не понимать, что же такое тебя тут беспокоит. Тогда работа превратится в приключение. Лучше всего взяться за то, что сам пережил, то, что хорошо понимаешь, собрать людей, которые, по-твоему, прошли через нечто подобное или, во всяком случае, способны тебя понять. Для меня главное — найти свою правду, достичь некоего откровения. Поэтому мы выбираем историю со смыслом, который не вполне нам ясен. На этот раз я выбрал предмет не абсолютно незнакомый, хотя сам был женат и жил в кругу зажиточного среднего класса. То есть я приблизительно что-то об этом знал, но не понимал. Поэтому мне нужны были актеры, которые могли бы прояснить историю, и это стало бы нашим общим открытием.

Я переживал нечто вроде кризиса среднего возраста. Мне не нравилось, как складывается моя жизнь. Но, несмотря на мою нервозность и депрессивные эмоции, сценарий к «Лицам» шел довольно гладко. Мне надо было лишь перенести на бумагу воспоминания о людях, которые взбудоражили мою жизнь. Мои идеи рождались из опыта общения с реальными людьми, какими я сам их видел.

Меня тогда мучила проблема брака. Я всегда был противником института брака. Не моего личного, а вообще. Я думал о миллионах американских супружеских пар, жизнь которых внешне выглядела вполне благополучной. О людях, женатых десять, пятнадцать, двадцать лет, имеющих большой дом, две машины, прислугу, детей-подростков, которые из-за этого комфорта становятся пассивными. Изнутри их точит отчаяние, потому что между ними нет настоящего контакта. Я видел такие пары, где лгали другу другу, где людям нечего было друг другу сказать. Многие из них даже не понимают, что на самом деле их ничто не связывает. В «Лицах» я хотел показать, как люди разговаривают. Сегодня ведь следует слыть интеллектуалом. «Разве не ужасно, что будет избран Никсон?» «Вы слышали о землетрясении в Перу?» — и надо соответственным образом отвечать. Но если спросить напрямую: «Что тебя гложет, мистер? Почему ты не ладишь с женой? Почему ты лежишь всю ночь с открытыми глазами, уставившись в потолок? Почему, почему, почему ты отказываешься задуматься над тем, что тебя действительно тревожит?» Но люди разучились отвечать на такие вопросы. В наш век массовых коммуникаций коммуникации между людьми отсутствуют. Их заменили бессмысленный треп, сплетни или анекдоты. Но смех в ответ на рассказанный анекдот ненатурален. Это истеричный, безрадостный звук. Что означает: «Я здесь, но не знаю, зачем».

В последние пару десятилетий или около того что-то случилось с американской мечтой, я затрудняюсь сказать, что именно. Место патриотизма заняло смятение. Любовь заменила рациональность. Все свелось к деньгам. Если не маячит денежный интерес, значит, не стоит и ввязываться в дело. Всё на продажу. Эмоции — на продажу. Секс — на продажу. Секс вездесущ. Но я свои эмоции не продаю. Мои мысли нельзя купить. Они принадлежат мне.

Мне не нужно кино, которое пытается мне что-то продать. Меня не надо учить, что и как чувствовать.

Я писал сценарий к «Лицам» в состоянии озлобленности по отношению к обществу. Я действительно зол на наш век и особенно на тех взрослых людей, которые бездумно ходят на дискотеки и бездумно подчиняются моде. Я стремился показать неспособность людей к общению, показать, как всякая чепуха задурманивает головы, как люди неспособны адекватно воспринимать то, что читают в газетах и видят в фильмах, что они не готовы думать своей головой и не чувствуют, что все это ведет их к трагическим последствиям. Старые дамы молодятся, тряся толстыми задницами. Мужчины изо всех сил пытаются казаться сексуально привлекательными. Взрослые люди ведут себя, как дети. Люди боятся быть самими собой, превращаясь совсем в других, а когда спохватываются, уже не могут вернуться к себе прежним. Вот что самое страшное: мы не понимаем, откуда и как все началось, каким образом мы превратились в механические куклы и что теперь со всем этим делать.

«Лица»

В результате у меня получилась серия атак на современный американский средний класс, выплеск ужаса, сфокусировавшийся на супружеской паре — старомодной, чувствующей себя комфортно в своем загородном доме, узколобой. По сюжету они сталкиваются с новыми ситуациями, которые вырывают их из дома, освобождают от уз конформности, вводят в другой контекст, где все прежние барьеры и ограничения сметены.

Я пытаюсь по-разному показывать мужчин и женщин, чтобы избежать предвзятости и не изображать женщину с мужской точки зрения. В сущности, я ничего не знаю о женщинах. Поэтому показываю их через поведение. В деятельности и проявляется их характер. С мужчинами все проще, мужчин я знаю. Я знаю все их предрассудки, знаю, что чувствует мужчина по отношению к беременной жене, что значат для него спорт, философия, культура, о чем ему интересно говорить, почему у него слезы подступают к глазам.

Мужчины, на мой взгляд, истинные жертвы. Их поддерживает на плаву растерянность перед жизнью, которую они не умеют изменить. Что такое работа, бизнес-ланчи, случайные связи с проститутками, выпивка с друзьями? Пустая суета, служащая для того, чтобы чем-нибудь заполнить день. Брутальное существование не оставляет места мечтаниям. И наши персонажи предаются игре во властные игры, используя единственное, чем они владеют, — бизнес-технологии, чтобы оправдать свою социальную пригодность. Они занимаются сексом, мысленно ожидая одобрения и поощрения, потому что это позволяет им

увериться, что жизнь — это не только офис и что они излечатся от скуки, если женщина сочтет их привлекательными. Именно необходимость подтвердить свою значимость фатальным образом язвит персонажей фильма. «Лица» — это исследование того, как мужчины пытаются справиться с главной своей дилеммой: увязать трудности жизни с моральной ответственностью.

Я писал о людях, которых знаю. Ричард Форст — это частично я сам, а Четти — частично мой друг Сеймур Кассель, который тоже появился в фильме[3], он любит ударять за чужими женами. Я знаю все это по жизни. И хотя я понимаю молодежь, которой не понравился мой фильм, мне отвратительно то, что молодые мятежники бунтуют против среднего класса, хотя сами ему принадлежат. Меня это очень сильно задевает, потому что юнцы должны понять, почему их родители являются представителями среднего класса, понять их страхи. Но они лишены сочувствия, их затуманила ненависть. А достижение идеалов невозможно без сочувствия.

Я собрал деньги на пленку и оборудование. Актеры работали бесплатно. Группа тоже. Каждый вложил в эту картину что-то свое, и она стала нашим общим детищем. Все работали, как проклятые, не за деньги и не ради славы, а из удовольствия творить.

Атмосфера на съемках «Лиц» напоминала путешествие или полугодовую домашнюю вечеринку, а режиссер — хозяина. Еще точнее будет сравнить ее с семейным вечером с чудными дядюшками и эксцентричными кузинами. Каждому было позволено быть самим собой. Кассаветес обожал шум, толпу, споры, суету, и его работа в большой степени напоминала попытку воссоздать бестолковую суетливую обстановку его родительского дома.

Сердцевина гениальности Кассаветеса — отказ судить, выносить приговор, и это же является причиной того, что его фильмы смущают, ставят в тупик большинство критиков и зрителей. «Лица» — это не сатира, не ироничное изображение общества. В отличие от, например, Олтмена, Кассаветес не отстраняется от своих персонажей, не возвышается над ними, он их любит и симпатизирует им. В жизни и в творчестве он действовал вне привычных представлений о добре и зле, о том, что хорошо и плохо, которыми мы чаще всего руководствуемся. Можно сказать, что с младых лет Кассаветес освободил себя от самоцензуры, которая запрещает поступки, не одобряемые моралью или обществом. Он жил вне привычных кодов поведения. Это означало, что он мог быть безумно оригинальным и креативным, но также и мелочным, эгоистичным, жестоким, подчас безжалостным. Он бесстыдно использовал близких ему людей. Он очаровывал, когда это было ему нужно, и мошенничал, если это ему требовалось. Он во многом походил на героев своего фильма. И так же, как он признавал свои недостатки и несовершенства своих друзей, он принимал свои экранные персонажи.

Скажи, кто ты есть. Не кем хотел бы стать. Не кем должен быть. Просто скажи, кто ты есть. И кто ты есть, уже и хорошо.

Сегодня режиссеры одержимы механикой съемки — не чувствами, а техникой. На мой взгляд, техническая составляющая фильма не определяет его качество. Меня тошнит, когда я слышу от режиссера: «Сегодня я снял потрясающий кадр». Это совсем не важно. Нужно преодолеть одержимость техникой съемки. Это пустая трата времени. Кино — нечто гораздо большее, чем серия кадров. Если все ваше внимание поглощено углами съемки, вы делаете дурную работу. У вас получится сумма трюков, и там не будет людей, не будет жизни. Там нечего будет делать актеру, потому что нет места чувству, смыслу и пониманию людей. Снять фильм может любой. Посмотрите на самую коммерческую вещь на свете — телерекламу. Телевизионные ролики сняты фантастически. Но зачем тратить на них свою жизнь? Они бессмыслен-

[3] Ричард Форст — главный герой фильма «Лица» в исполнении Джона Марли. В роли Чета снялся Сеймур Кассель.

ны. А мы производим ценность. Красивая фотография есть часть нашей культуры, но мне хотелось снимать так, чтобы предоставить пространство и время актеру.

Мне интересны характеры, а не визуальные формы — их я оставляю другим. Мы концентрировались на реальности, отвергая все синематические эффекты. Мы не позволяли себе полировать образы, использовать экспрессивное освещение и необычные точки съемки. Я не хотел, чтобы рассказанная история была похожа на кино. Если все выглядит слишком совершенно, зритель не поверит в экранную реальность. Пусть все будет немножко не в фокусе. Мне не надо, чтобы вы восхитились образностью. Мне надо, чтобы вы испытали настоящие чувства.

Я не требую от актеров, чтобы они подчинялись заранее обговоренному движению камеры. Они входили в образ определенных людей и двигались так, как им хотелось, а не так, как легче оператору. Например, мы сразу так ставили освещение, чтобы можно было бы снимать на все 360 градусов, чтобы не упустить важный момент в поведении актера. Иногда мы снимали, когда освещение было как следует выставлено и оператору приходилось брать ручную камеру не потому, что ему так захотелось, а просто по необходимости — актеры начинали работать, а ему надо было их снимать. Мы приступали к съемке тогда, когда были готовы актеры. Съемка заключалась только в регистрации их поведения. Мы с оператором были их рабами, полностью отдавшись в их распоряжение.

Я, конечно, иногда трюкачествую с актерами, но это еще не все. Я готов убить любого, кто не раскрывается до донышка. За исполнителями нужно надзирать, чтобы они выражали себя целиком и честно. Я пытаюсь понять, что они хотят выразить, и слежу за чистотой высказывания. Я затем и нужен, чтобы со всей ответственностью обеспечить им все для того, что они намерены сделать, заставить их критично отнестись к самим себе, оценить свою работу. Я за свободу творчества, но следует определить, что она такое для актеров. Если свобода для них заключается в том, чтобы нести всякий вздор, наплевав на то, что для меня ценно, то такой свободы я не допущу. В этом смысле я жестче любого другого режиссера, потому что все должны ответственно относиться к общему замыслу. Я жду от исполнителей, чтобы они являлись на съемку с собственными идеями, существенными для данного персонажа. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понять, насколько эти идеи хороши. Но глупо идти на компромисс, соглашаясь с заведомо негодными предложениями.

Мои лучшие актеры — не те, которых называют «хорошими». Чушь! Не существует никаких «хороших актеров». Есть только продолжение жизни. Насколько ты способен представлять в реальной жизни, настолько ты способен и представлять на экране.

Режиссер должен быть дрессировщиком. Он может быть добрым или злым, все зависит от ситуации. Он может притворяться, манипулировать, врать. Все это входит в его функции. Он ведет себя нечестно, и актер это знает, но покуда они делают общее дело, это не имеет значения. Приходится играть с настроениями и душами, условиями работы и финансированием и еще много с чем, чтобы добиться цели.

Будучи актером, Кассаветес умел мастерски устраивать сцены, чтобы добиться нужных ему эмоций. Это не всегда было приятно. Доходило до криков, стычек, демонстративного и вызывающего молчания. Линн Карлин[4] вспоминает о том, что чувствовала себя на съемках легко и комфортно, но бывали моменты, когда она была растерянна или запугана. Однажды, чтобы добиться от нее выражения отчаяния, прямо перед съемкой Кассаветес влепил ей пощечину и закричал: «Не смей плакать!» На съемках эпизода в спальне, когда ему показалось, что Кассель ее недостаточно сильно ударил, он бросился к ней и ударил сам. А еще он вместо Кас-

[4] Линн Карлин играла в «Лицах» главную женскую роль — Марии Форст.

селя гнался за ней с кухонным ножом (поэтому в фильме не видно, кто это). Это было совсем не забавно, и никто не смеялся. Не раз группа буквально была шокирована приступами его гнева, и кое-кто иногда пытался его остановить.

Линн наверняка поняла, что я здорово ей помог. Я вел себя жестко, потому что она зависела от меня. Поэтому я постарался сделать так, чтобы она реально пережила то, что должна была показать. Это была игра, в ходе которой она выразила характер персонажа. А иначе это была бы чистая имитация эмоций.

Мы делали множество дублей почти каждого эпизода. «Тени» — это фильм о молодых, а молодежь не знает границ. Но «Лица» — это фильм о людях среднего возраста, а их поведение подчинено определенным ограничениям. Абсолютно свободное поведение в данном случае разрушило бы картину. Чтобы раскрыть особенности среднего возраста во всей его сложности, простоте и фрустрациях, поведение актеров должно быть очень выверенным. Во всяком случае, вначале. Спустя месяц мы уже могли расслабиться, и почти весь отснятый за это время материал пошел в корзину. Но к тому времени самодисциплина стала для актеров естественной.

Я редко гляжу в глазок камеры. Это делает оператор. Он несет свою ответственность и проявляет свою творческую волю. Мы стараемся все предусмотреть, но иногда результат оказывается неожиданным. Актеры играют так свободно, что получается не то, что мы запланировали. Оператор сходит с ума. Ему приходится расслабиться и следить за поведением актеров. Единственное, что я говорю ему, напутствуя перед съемкой: «Может случиться вот так и так. Камера должна двигаться сюда. Возьми эти линзы и убедись, что площадка будет освещена. А дальше — покажи, на что способен».

Монтажная — вот мое место для импровизации! Моя работа заключается в том, чтобы собрать воедино все индивидуальные линии, что, конечно, совершенно невозможно и объясняет тот факт, что я десять лет провел в монтажных, чтобы фильмы работали как единое целое. Это гораздо труднее, чем монтировать, когда заранее решено, кто как будет вести свою партию, и так гораздо легче прийти к провалу, зато и результат может оказаться невероятно хорошим.

Длительность черновой сборки «Лиц» была восемь часов. Кто-то считает, что это нелепость. Я так не думаю. Мне кажется, что фильмы — это те же романы. Должны быть романами. Разве не оскорбление для человека — попытаться рассказать его историю за два часа! Мы обсуждали возможные сокращения и пришли к выводу, что каждое нанесло бы фильму невосполнимый урон. Сокращая время присутствия персонажа на экране, мы убиваем его правду. Но так или иначе нам пришлось существенно сократить первоначальную версию, в том числе убрали один эпизод длиной в 1 час 20 минут — то есть целый фильм в фильме.

Нам пришлось пережить очередную долю несчастий, похожих на те, с которыми мы столкнулись в случае «Теней». На ночных просмотрах в Калифорнии «Лица» буквально разгромили. Зрители их просто не восприняли. На первый просмотр пришли все актеры, и я не мог позволить себе ударить в грязь лицом в их присутствии. По окончании фильма предполагается, что режиссер должен пожимать руки зрителям, выслушивая неискренние поздравления. Поэтому, не дожидаясь, когда вспыхнет свет, я потихоньку слинял. Ушел в сортир. Но путь к отступлению был закрыт — там было полно моих друзей, сокрушенно обменивавшихся фразами типа: «Бедный Джон, убил четыре года жизни на такое дерьмо!» Как ни странно, это дало мне силы вернуться в зал и ответить на рукопожатия.

Кассаветес вернул вырезанные 19 минут в окончательную версию 129-минутной картины. Эдриан Мошер перевел 16-*мм* негатив на 35-*мм*. Предстоял новый этап борьбы за прокат. Просмотры для дистрибьюторов и нескольких приглашенных гостей в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке не воодушевляли. Рецензия в Variety суммировала

мнение представителей индустрии: «Безжизненный фильм... затянутый по меньшей мере на час... в техническом отношении слабый... диалоги невыразительны...»

Демонстрация фильма в Лондоне оказалась триумфальной и закончилась громом аплодисментов. В апреле в Риме, где Кассаветес снимал два малобюджетных фильма для Италии, он встретился с директором Венецианского кинофестиваля Луиджи Чьярини и показал ему «Лица». В конце августа фильм был показан без субтитров, получил приз «За лучший иностранный фильм» и еще три награды. В декабре он с аншлагами шел на Манхэттене.

Сюрприз из сюрпризов: я сделал художественный и финансовый хит, причем на этот раз в своей стране! Значит, не зря я прошел через все эти круги ада. Значит, режиссерам не обязательно снимать ту ерунду, которую сами они не могут смотреть без отвращения. За первые восемнадцать недель проката «Лица» собрали 400 тысяч долларов, из которых мне достались 2400.

Я буквалист. Никогда не ищу подводных течений. Не понимаю, зачем люди пытаются выискать какие-то скрытые мотивы и смыслы. Единственная причина, заставляющая искать в поведении человека скрытые мотивы, — страх перед ним. В противном случае вы этому человеку просто сочувствуете. Любите его или ненавидите. Кино — это история поверхностей. Кино по природе несовместимо с «чувствительностью». Чувствительность — это лицемерная жалость к самому себе. Настоящая чувствительность — это честность. Вот к чему мы стремимся: к брутальной, несентиментальной честности.

Мне жаловались, что мои фильмы трудно смотреть, что я заставляю переживать, вместо того чтобы наслаждаться, и это истинная правда. Я хочу, чтобы мои фильмы смотрели не как кино. Это нечто домашнее, обращающееся лично к зрителю. Даже я сам не могу смотреть свои фильмы как кино. Это не театральное представление, а потому нечто реальное. И потому, как в реальной жизни, когда в ней что-то не нравится, люди встают и уходят. А другие остаются, чтобы пережить этот опыт. В нашем бизнесе — а ведь мы занимаемся бизнесом — есть люди, которым мое кино не нравится, потому что оно сделано не в той привычной для них циничной, условной, холодной манере. Им не нравится испытывать страдание.

«Лица» — это откровенно антиинтеллектуальный фильм. Он сделан не для тех, кто знает, а для тех, кто чувствует.

Трудно объяснить, что значит независимость. Но для тех, кто это понимает, фильм — это тайна, а не рецепт. Есть и другие независимые, но они еще не получили известности, им еще нечего поставить на кон. Продолжать делать то, что хочешь именно ты, через десять, двадцать лет нелегко. Я знавал немало талантливых режиссеров, которые сломались. Не хочу сказать, что они продались, но если вступаешь в схватку с системой, неминуемо проиграешь. Будь ты архитектор или художник — проиграешь наверняка. По-моему, вступая в схватку с системой, ты подспудно желаешь соединиться с ней. Поэтому важно делать то, что сам хочешь, независимо от того, что для этого потребуется. Возьмите, к примеру, Романа Поланского, который на родине в Польше поставил «Нож в воде» и «Отвращение». В этих фильмах чувствуется живой пульс, творческий, энергичный, наполненный смыслом. Это, бесспорно, произведения искусства, чего нельзя сказать о «Ребенке Розмари» с его навязанным ритмом — бум, бум, бум, — к которому привыкли в коммерческой продукции. Не хочу сказать, что это плохо. Но это не искусство. На мой взгляд, «Грязная дюжина»[5] — больше искусство, потому что нарушает предустановленный порядок повествования.

Трагедия в том, что множество режиссеров вступают на тропу конформизма прежде, чем успевают рот раскрыть. В Америке есть только одно искусство — деньги. Один из студентов киношколы однажды сказал при мне: «16-*мм* — это не для меня». Понимаете? Не для него! Надо выбить из студентов это

[5] Фильм Роберта Олдрича (1967).

дерьмо. Да, я снимал для больших студий, но при этом я их обманывал. Никогда не пытался никому понравиться, я шел своим путем, а они своим. Если я не могу вместе с ними делать то, что хочу, то беру 16-*мм* камеру, а если ее нет, возьму 8-*мм*.

Лос-Анджелес — это киногород. Большинство жителей так или иначе связаны с киноиндустрией. Все они преисполнены амбиций и замыслов. Быть личностью в Лос-Анджелесе — все равно что быть личностью в армии. В Голливуде бытует словечко «годиться». «Годиться» — значит пожертвовать своим мировоззрением ради статуса. В результате теряешь индивидуальность.

Все мы время от времени вспоминаем лучшие годы нашей жизни. Обычно это студенческие годы. Лучшим в моей жизни было время, когда я работал над «Лицами», — благодаря тем, кто был рядом. Когда занимаешься тем, чем хочешь, во что вкладываешься без остатка и не чувствуешь никаких преград, когда готов умереть за свое дело, тогда ты делаешь дело своей жизни.

«Мужья», 1969—1970

Чтобы закончить работу над «Лицами», мне требовались деньги, а поскольку у меня не было времени их зарабатывать, я обратился за советом к своему агенту, и тот сказал, что на то есть самый обычный способ. Джек Джилярди снабдил меня некоторыми средствами, и я ввязался в самый сумасшедший, болезненный проект в своей жизни.

Я всегда хотел поработать с двумя актерами — Беном Газзарой и Питером Фальком. Оба они питают глубокое уважение друг к другу, и мне понравилась идея сотрудничества троих полубезумных мужчин.

Прежде чем «Мужья» обрели вид сценария, я исписал около четырехсот страниц черновиков. Первый вариант сценария был совершенно неудобоваримым, изобиловавшим всеми возможными недостатками спонтанно рассказанной истории; это был фарс о мужьях, сбежавших от своих жен, поддавшись стремлению к свободе. Есть такие модные словечки, типа «свингующий Лондон», на которые люди легко покупаются, но если за ними стоит пустота, этого явно недостаточно для актеров, которые хотят сыграть нечто значительное. А у меня получались пустые персонажи. Во второй половине 1968 года мы с Беном и Питером, где бы ни встречались, несчетное количество раз переписывали сценарий. Мы использовали для этого каждый свободный час,

«Мужья»

чтобы подобрать ключ к этим женатым ньюйоркцам, миновавшим пору первой молодости, у которых была приличная работа и все блага загородной жизни на Лонг-Айленде. Мы засиживались в разговорах до пяти утра, перелопачивая эту историю.

Эти персонажи были совсем не похожи на героев «Лиц». Те просто прожигали жизнь, а эти хотели жить по-настоящему. Они не знают, что это значит, но их пугает смерть лучшего друга. А может быть, это история о том, как эти трое ищут любви, но не знают, как ее добиться. Возможно также это история о людях, в которых не умерли чувства. Каждый эпизод в нашем фильме должен был быть проникнут эмоциями.

История обрастала деталями в этих наших разговорах — осмысленно, не случайно, но без заранее предначертанной концепции, которая не позволяет людям действовать естественно и рассказывать определенную «историю», которая не может быть правдивой. Терпеть не могу иметь заранее очерченную идею в самом начале. Я люблю совершать открытия в процессе работы. В «Мужьях» многое рождалось из тех реальных отношений, которые существовали между Газзарой, Фальком и мной. Если точно знать, о чем пишешь, очень скоро почувствуешь скуку. Творцами моих фильмов являются все те люди, которых я встречаю на своем пути. Я ставлю фильмы не о чьей-то чужой жизни, а о своей собственной!

Я ставлю фильмы о своих собственных проблемах. У вас есть проблемы, у меня они есть, но вы не хотите их признавать, а я должен, потому что я художник. Моя работа — вытаскивать эмоции на поверхность. Не комментировать чужие беды, а вытаскивать наружу свои. Мой брат умер в тридцать лет, я очень любил его, и это изменило мою жизнь. Вот и всё. Так просто. Все произошло слишком быстро. Когда молодой человек умирает так внезапно, некогда задуматься. Я был молод, я работал и все прочее, и потому лишь с течением времени попытался заново оценить, что же я такое. И вот я сделал фильм. Это фильм не об умершем брате, это фильм, который был обусловлен смертью лучшего друга и еще об этих троих. Я посвятил его брату. Вы спросите, почему я это сделал. Не знаю. Может быть, я сделал фильм для тех, кто пережил утрату и не знает, как с ней справиться.

В тридцать восемь лет меня не назовешь вундеркиндом. Идеи уже не так быстро приходят мне в голову, и сил недостаточно, чтобы трудиться круглыми сутками, как подобает истинному художнику. Просыпаешься однажды утром и понимаешь, что все твои идеи пропахли нафталином, а других и нет. Нужно меняться. Но былого драйва тоже уже нет. Безумные амбиции угасли, а мысли текут вяло. И большая часть времени уходит на раздумья о том, сколько еще протянешь в профессии.

«Мужья» рисуют американца без всякого камуфляжа. Как правило, очень трудно почувствовать или увидеть себя в плохой форме. На экране хотят видеть героев, даже если в кино и литературе в моде уже несколько десятилетий антигерои. Люди хотят выглядеть классно. А актеры — это, так сказать, «профессиональные люди». Им за это платят. Если у тебя нет слабых сторон, значит, будешь супергероем! Я пытаюсь заставить актеров не стараться казаться лучше, чем они есть. А в результате они раскрываются как настоящие живые люди, не пытающиеся вызвать к себе расположение зрителей. Надо обладать известной смелостью, чтобы быть плохим и говорить именно то, что в самом деле хочешь сказать. Вы заметили, что в голливудском кино даже отпетые негодяи непременно обаятельны?

Я показал готовый сценарий на студиях-мейджорах. Знаете, что мне сказали? «Нам не понравилось. Плохая идея. У всех ваших героев один и то же цвет волос». Как прикажете принимать такую, с позволения сказать, критику!

Я часто увольнял операторов. По той простой причине, что хотел работать в более дружеской атмосфере. На этот раз оператором-постановщиком стал бывший второй оператор Вик Кемпер. Он оказался чрезвычайно изобретательным. Как человек он мне очень нравился. Увидев первые отснятые им кадры, я по-

нял, что мне не надо отдавать ему команды. Я и вообще никогда ничего не говорю оператору, разве что где установить камеру. Единственное, что я мог сказать ему, — «чувство». Если вы заметили, я редко меняю угол съемки; почти все снято с одной точки, в одной перспективе, поэтому для меня важно, чтобы оператор уловил дух эпизода, а дальше работал по своему усмотрению.

Мы снимали кадр за кадром в самых невероятных условиях, как три слепые мышки, без всякой наводки, только лишь бы выразить чувства этих троих мужчин; ни мысли, ни шутки, только чувства. Главным было выпрыгнуть из себя. Съемки без освещения по ночам; съемки с невероятной экспозицией с десятиминутными кадрами, съемки по 285 тысяч футов пленки (то есть более пятидесяти часов за десять недель в Нью-Йорке и еще двенадцать недель в Лондоне); безостановочная работа и бесконечные поиски волшебных моментов — в толпе многолюдных городов, где люди спешат по своим делам.

Мы показали фильм на кинофестивале в Сан-Франциско. Все как будто предвещало успех. Но когда фильм кончился, зал заорал: «Фашист!» Публика словно с цепи сорвалась. Тысяча восемьсот человек, за исключением Джины и Сеймура Касселя, которые сидели в заднем ряду. Хуже всего было то, что мне надо было выйти на сцену к микрофону. А народ орет: «Фашист!» И я, в костюме, чин чинарем, выхожу и говорю: «Как вам понравился фильм?» Гробовая тишина. Потом кто-то заговорил: «Если вы, парни, хотели сделать сатиру на средний класс и показать его свинство — это одно. А если эти мужики на экране такие же, как вы сами, — это совсем другое». И я ответил: «Да, это мы. Эти мужики — это я сам. Да, таков средний класс, в самом своем настоящем виде, взрослые мужчины, живущие прошлым и не расставшиеся с детством, с тем временем, когда они были счастливы. Вот об этом фильм «Мужья». В то время принадлежность к среднему классу и фильмы о среднем классе вызывали всеобщее отвращение. Самое смешное, что я смотрел на лица студентов, сидящих в зале, и понимал, что они сами принадлежали среднему классу.

Они готовы были нас растерзать. На эпизоде, где Питер Фальк грубо обошелся с китаянкой, зал загудел; потом меня за это обвиняли в расизме. Я в ответ, конечно, заявил, что я и есть расист. На самом деле смысл эпизода был в невозможности секса.

Многие уходили с просмотров фильма. Мне позвонили с «Коламбии», чтобы сообщить, что за день из одного кинотеатра ушли пятьдесят два человека. На следующий день я получил телеграмму и письмо: «Просим сделать купюры, потому что мы теряем аудиторию». Вероятно, они были правы, я понимал также и озабоченность Бена и Питера, но не мог пересилить свое упрямство и сегодня продолжаю утверждать, что нам важна была чистота замысла, а не успех.

Надо сказать, что «Коламбия» в конце концов сделала сокращения без согласования с Кассаветесом. Это было прямым нарушением контракта, но у него не было ни времени, ни денег, чтобы притянуть студию к суду. К сожалению, Джина Роулендс поддержала политику студии, заявив, что сокращенная версия нравится ей больше, чем та, за которую так упорно сражался ее муж.

Большинство зрителей привела в ярость сцена, в которой нас с Питером рвет в туалете в баре. Наших персонажей рвало не с перепою; они напились, чтобы их вырвало из-за умершего друга. Кое для кого это отвратительно, но это их проблема. Когда умирает близкий человек, мне нужно испытать какую-то сильную эмоцию, чтобы я мог заплакать, взорваться, изгнать боль изнутри себя. Если кого-то это обижает, пусть обижаются. Как-то вечером я смотрел телевизор и услышал новость: пятьсот человек встали с мест и вышли из кинотеатра, где показывали фильм «Мужья». Я рассмеялся и подумал: господи, что же заставило их так реагировать? Я оптимист. Я считаю, разве это не замечательно, что могу сделать фильм, который так напугал полтыщи зрителей, не показывая ни грамма насилия, ничего такого, что вышло бы за границы общепринятого!

Меня не беспокоило, что люди покидают кинотеатры на моем фильме, потому что понимал, что их гнала боль, а не сознание того, что им показывают плохое кино. Они не могли смотреть его без того, чтобы не изменить собственный образ жизни, а это и есть для меня знак успеха. Людям не хотелось признать, что они неправильно живут.

Не важно, что им не понравился фильм; важно то, что он заставил их чувствовать.

Я ненавижу публику, которую собирают для студийных просмотров. Господи, сколько в ней дерьма. Они сидят и судят фильм. Не думаю, что они так уж умны. Все они сходятся в одном: им нужна простая история, за которой легко следить, которая вызывает простейшие эмоции. Если они это получают, фильм считается успешным. Жаль только, что какой-нибудь простак из захолустья не посмотрит мой фильм, потому что я делал его как раз для тех, кому не киношка интересна, а жизнь, которая у них не складывается. Нельзя сделать ничего по-настоящему стоящего, если ориентируешься на группу умников из Гильдии режиссеров.

«Минни и Московиц», 1971

Если хочешь сделать фильм, надо его делать. Не знаю как, но обязательно найдешь способ его сделать, если действительно этого хочешь. Итак, я хотел сделать картину и должен был ответить себе на следующие вопросы. Чего же я хочу: снять фильм, продать его или заставить людей его смотреть? Мне надо было иметь дело со студией «Юниверсал». Это для меня убийственно. Но сделать свое кино — гораздо существеннее. Пусть они его похоронят. Пусть утопят. Мне все равно, что они с ним сделают. Я, по крайней мере, заслужил право на окончательный монтаж. Я сделаю свою копию, и она у меня останется. Я опять попал на коммерческий проект — большой бюджет, цвет, — так что давление будет чувствоваться, никуда не денешься. Это будет не такая личностная картина, как «Лица». Снимая кино для кого-то, неизбежно должен чем-то поступиться. Я понимаю, что сдался, но меня все же будоражит мысль ставить фильм.

Минни Мур с ее жизненными ценностями, которые некуда приложить. Пустая постель, квартира, работа, бойфренд — женатый мужчина, который приходит к ней время от времени. Минни словно ищет зеркало, постоянно обращаясь к прошлому, потому что не видит для себя будущего. Кино приучило ее к ожиданию принца на белом коне. И разочарование, необходимость признать, что она никогда не выйдет замуж за того, кого искренне любит, что

«Минни и Московиц»

ее мечты — безумие, потому что ей нужна абсолютная преданность. Это не сказка, это то, чего хотят женщины. Это для них так же органично, как желание родить ребенка.

Сеймур Московиц, жизнелюб, которому интересна жизнь во всех ее проявлениях, — новый символ надежды для американцев. Его горизонты — это не успех, вино, телевизор и журналы «Плейбой» или «Виллидж войс». Он практичный, незакомплексованный романтик, который ищет романтику в чашке кофе и прекрасных глазах. У него есть собственный стиль.

Как-то вечером мы с Джиной разговорились о том, как трудно завести семью в наше время движения за освобождение женщин, вьетнамской войны и угрозы атомного истребления. Нам показалась заманчивой идея о том, как двое женятся, опять поверив в жизнь. Об одиноких молодых людях, которые считают возможным доверие между мужчиной и женщиной. В нашем обществе доверие исчезло, люди не способны поверить в то, что кто-то может их полюбить, а жить с таким чувством ужасно. В людях велика потребность верить, любить, убедиться, что в мире есть нечто иное, кроме враждебности.

Это правда, что мужчины в моих фильмах затмевают, словно бы зачеркивают женщин. Это нельзя не признать. И вот я думаю, что же с этим делать. Соорудить ли им вокруг себя стену или бороться, чтобы защитить свою независимость? Но, я думаю, что бы ни творилось вокруг, женщина обязана сохранять свою отзывчивость.

Когда съемки закончились, монтажеры собрали черновую версию и мы собрались на просмотр. Люди из «Юниверсал» почему-то пришли в восторг, хотя фильм был бесконечно длинным и без всяких крупных планов. Это была просто цепь затянутых эпизодов, исходник, чтобы увидеть, что вообще можно сделать из этого материала. На основе этого сырья следовало смонтировать окончательный вариант. По моему ощущению, если сцена хорошо смотрится в «мастере», на длинном план-эпизоде, вряд ли из нее можно сделать на самом деле стоящую сцену. Если же она не смотрится на длинном плане, невелики шансы улучшить ее дроблением кадров. Поэтому надо очень критично выбрать те эпизоды, которые не пострадают в результате разбивки кадров. Это очень интимный момент. Монтажеры — мои самые близкие друзья, вместе с которыми я гоняю пленку, примериваясь к разным вариантам. Эти манипуляции вводят меня в экстатическое состояние.

Зрители не подозревают о том, как можно манипулировать пленкой. Я ненавижу монтировать; меня охватывает безумный страх, потому что, просматривая отснятый материал, я знаю, что за ним стоит, и, подбирая эпизод к эпизоду, вижу, как фильм становится все глаже, но из него уходит нечто важное. Укорачиваясь, фильм начинает меня раздражать. То, во что люди вложили душу, оказывается чем-то приблизительным, грубым. И дело тут не в моих способностях, не в умении монтажеров, просто люди на экране понемногу теряют свое обаяние, что меня страшно расстраивает. Не знаю, как сладить с этим, увязав с ограниченным временем, устанавливаемым для готового фильма.

Фильм может радикально измениться благодаря пяти кадрикам в одном кадре. Я часто использую крупные планы, а они очень трудны. Большинство режиссеров их избегают, снимая главным образом для усиления драматического эффекта. Я использую их для проникновения в глубь персонажа. Но когда одновременно снимаешь крупным планом двоих человек, самое умное — взять их одним кадром. В каждом из них в этот момент так много всякого происходит, что жалко что-либо упустить, отдалиться от их лиц. Ведь имеешь дело с людьми, с их любовью, их страстями, их нуждами, они так правдивы, что на все это хочется смотреть. А тут вмешивается монтаж, и то, что актер так тщательно рассчитал по времени, нужно сократить. Тайминг по накалу эмоций похож на игру в шахматы, и подчас просто невозможно пойти на резку, потому что нет сил угробить волшебный момент.

Меня чрезвычайно заботит изображение на экране женщин. С этим становится все хуже и хуже. Уходят мечты женщин и женщины как мечта, ухо-

дит всякая таинственность. Уходит сама идея любви как загадочного, непонятного мира, не оставляя места для воображения.

Что касается показа в кино сексуального акта, то, по-моему, это чистая липа, коммерция, дешевый вуайеризм, которого сегодня на экране в избытке. Меня это приводит в ярость. Если из-за этого меня сочтут пуристом, мне плевать. Я считаю, что есть некие сокровенные зоны, и точно так же, как я ни за что не покажу на экране смерть — я имею в виду настоящую смертную агонию, — так я ни за что не покажу интимную радость близости. Журнал «Плейбой», фильмы с полуголыми бабами не только каким-то образом воздействуют на общество, но и формируют его до такой степени, что и секса самого по себе уже недостаточно, его нужно усугублять стимуляторами — насилием, смертью или неврозами.

Нет ничего аморального в изображении на экране обнаженного тела, но меня оскорбляет, когда я вижу людей, которые целуются без любви или страсти. Что изменилось бы, если бы Джина в роли Минни и Сеймур Кассель в роли Московица занялись бы сексом на экране? Уверен: это погубило бы весь фильм. История не получилась бы.

Подлинная сексуальность женщины выражается в ее желании быть любимой. Мне кажется, в плане сексуальности главная проблема женщины заключается в конечности ее сексуальной привлекательности. У каждой женщины бывают моменты, когда чувства делают ее особенно привлекательной. Индивидуальность каждой женщины подчеркивается ее одеждой, светом, который на нее ложится, и ее настроением. Каждая женщина по опыту знает, когда она особо сексуальна. Но срок действия сексуальности ограничен. Секс может быть спровоцирован моментом безумия, лестью, желанием. Но чтобы сохранять сексуальность, женщине необходим мужчина, с которым она может разделить свои фантазии, чувствовать себя в безопасности, чувствовать себя любимой. Только в этом случае она может перестать притворяться и быть самой собой. Именно внезапное открытие себя и естественный непритворный отклик вселяют в женщину уверенность, позволяющую ей бескорыстно отдавать себя. Сексуальность и мужчины, и женщины зависит от истинности и глубины чувств. Так что была большая мудрость в том, чтобы оставлять секс сокровенным и не превращать его в нечто общедоступное.

В «Минни и Московице» много насилия, но такого, которое я могу понять. Здесь никто никого не убивает, не стреляет, не пыряет ножом. Даже не посмотрев «Заводной апельсин», я знаю, про что это кино. Я не пойду его смотреть, потому что не хочу видеть, как люди убивают друг друга. Не хочу больше видеть ненависть. Я устал от насилия и дегуманизации. Я считаю, что художник должен чувствовать огромную ответственность, вызывающую к нему доверие. Нельзя примириться с самим собой, не уважая собственную жизнь и человечность; если мы утратим терпимость, мы превратимся в нацистов.

Я вот думаю, зачем Стэнли Кубрик снял «Заводной апельсин»? Для кого он это снял? Почему выбрал именно эту историю, причем именно сейчас? Чтобы спровоцировать революцию. Ладно бы, если бы он в это верил, но сомневаюсь. Не знаю, зачем он это сделал.

Чем больше появится фильмов о безумии, тем больше оно будет входить в моду. И в конце концов мы все больше дегуманизируемся. Но нельзя же радоваться, превращаясь в животное. Пусть будет Кубрик, который ставит фильмы, чтобы показать, как ужасна жизнь, полная насилия. Но должен быть и противовес. Артхаусные фильмы, рисующие недостатки общества, утратили здоровый баланс. Людям гораздо больше нужны иллюзии, нежели разочарование.

После показа «Минни и Московица» один парень спросил, почему я не ставлю антивоенные фильмы. Но мне ближе истории сердца и ума. Жизнь — это мужчины и женщины. Жизнь — это не политика. Политики — лжецы и воры в силу самой природы их деятельности. Я ни разу не ходил на выборы и не собираюсь. Политики — всего-навсего плохие актеры, жаждущие

власти. Я никогда не буду ставить фильмы о чем-либо ином, кроме как о мужчинах и женщинах. Я революционер, но не в политическом смысле слова.

Я ставлю фильмы об общественных отношениях, о социальных проблемах. Я твердо знаю, что мы общественные животные и наша жизнь обусловлена не деньгами, политической властью и тому подобным, а нашей социальной природой. Проблема американцев в том, что они настолько политизированы, настолько ориентированы на экономику, что человеческий план совсем исчез из их существования и остался только абстрактный осколок общественного договора — образ жизни. Если наш с вами образ жизни един, мы нравимся друг другу. Если нет, мы друг другу неинтересны.

«Женщина под влиянием», 1972—1974

Я знаю, что когда был безработным и кормильцем стала Джина, из меня получилась вполне пристойная домохозяйка. И все-таки реакции у меня были неженские. Главным образом потому, что я понимал, что не навечно пребуду в этом статусе. Мне не приходилось задумываться о том, что будет, когда я постарею, красота моя увянет, а дети вырастут и разлетятся, я перестану быть матерью и подругой. Мы с Джиной абсолютно расходимся во всем, что думаем, делаем и чувствуем. Мужчины и женщины совершенно разные существа. Когда я начал писать сценарии, я знал, что история любви не может быть простой, и совершил немало открытий касательно собственной жизни.

Я взялся за сценарий «Женщина под влиянием», чтобы подарить хорошую роль жене. Джина постоянно жаловалась, что вынуждена жить в Калифорнии, где нет театра, потому что хотела играть на бродвейской сцене.

Джина всем жалуется на меня, мол, каждое сказанное ею слово я записываю и пускаю в дело. Я наблюдаю за Джиной, смотрю, как она убирает в доме, ухаживает за детьми, и делаю заметки. Потом я все это сильно преувеличиваю, поднимаю градус, и в результате получается нечто совсем новое. То есть я не писатель, я только хроникер.

Этот фильм родился из моего отчаяния и раздумий о смысле собственной жизни. Когда я увидел готовый фильм, меня поразила его достоверность. Я использую буквально все, что вижу в нашей с Джиной жизни, жизни друзей, чтобы интересно было работать над материалом. Но при этом надо быть предельно честным и избегать всего, что мешает сказать правду.

Идея «Женщины под влиянием» заключалась в исследовании того, сколько можно заплатить за любовь. Звучит претенциозно, но мне это вправду интересно. Я знаю, что любовь способна творить чудеса, но она же может превратить человека в пленника. Мне кажется, женщины одиноки и становятся пленницами своей любви. Я понял это из своих отношений с Джиной. Мужчины всегда оказываются в более выгодной позиции — у них есть возможность поверить в себя во всем спектре контактов с миром.

На протяжении всей работы Кассаветес использовал показ для актеров. Он проигрывал для них все роли прямо перед съемкой и даже во время самой съемки, показывая выражение лица, жесты, превращаясь в детей, которые радуются своей матери Мейбл, в саму Мейбл, входящую в комнату, в мистера Дженсена, дерущегося с Ником. Все это происходило бессловесно, без всякого анализа, без умничания. Актер получал пример внешнего поведения без всякой мотивации или интерпретации. (В результате можно узнать Кассаветеса в актерах, повторяющих на экране его жесты или интонацию. Например, в «Лицах» Бен Газзара точно так же потирает нос, качает головой и хихикает, как это делал режиссер. В «Женщине под влиянием» Джина размахивает руками и делает хватательное движение, в точности как Джон.)

Смысл этих показов заключался в том, чтобы заставить актера искать отправную точку не в словах, а где-то на глубине. Любопытно, что когда Кассаветес вел драматический курс с Бертом Лейном, он пригласил Джина Шеферда, обладавшего фо-

«Женщина под влиянием»

тографической памятью, чтобы тот дал студентам уроки запоминания. Это делалось не для того, чтобы облегчить процесс запоминания, а чтобы довести его до автоматизма, позволяющего актерам забыть о тексте и сфокусироваться на эмоциях.

Не заботьтесь о словах! Я совсем не думаю о словах. Мне все равно, правильно ли они выбраны и расставлены. Представьте, что вам нужно играть вообще без всякого текста. Некоторые критики с сожалением говорили: ах, если бы диалоги в этом фильме были поточнее! Мне смешна такая реакция, потому что я нахожу крайне скучными фильмы, где все сказано и выражено словами. Представьте, что вы включили магнитофон в семейном доме. Чаще всего аргументация в домашних ссорах выражает лишь неспособность мужчин и женщин выразить то, что у них на уме. Как правило, спор начинается у телевизора — включи тот канал, выключи этот — и еще насчет выпивки. То, что их действительно волнует, редко высказывается напрямую, независимо от того, как долго эти люди прожили под одной крышей, независимо от того, сколько длится их любовь.

Люди настолько уверовали в написанное слово, что когда не слышат его в моих фильмах, считают, что это импровизация. Это не так. В «Женщине под влиянием» сымпровизированы только две строчки («Ба-ба-ба» Питера Фалька и инструкции по вождению, которые дает Джина своей матери). Я хочу представить вещи в их естественном виде и течении. Я вообще пишу по-другому. Я пишу приблизительные диалоги. Мне пришлось выдержать немало схваток с Элен Мей, которая говорила: «Джон, пойми, люди вслушиваются в то, что говорит актер!» С ее точки зрения, диалог — это священное писание, а по-моему, нельзя упрощать персонаж, заставляя произносить текст, объясняющий его печаль или веселость. Диалог должен быть столь незначительным, что зритель перестанет его воспринимать, сосредоточившись на чувствах.

Мы снимали на обычную 35-*мм* пленку камерой Mitchell BNC. В качестве второй камеры использовали Arri — для ручной съемки и съемок на натуре. 30—35 процентов материала было отснято ручной камерой. Мне нравится использовать ее там, где это обычно не делается, например в актерских сценах, а не в сценах действия, — для интенсивности и плавности. Я сам беру

«Убийство китайского букмекера»

в руки камеру, потому что в таких случаях трудно объяснить оператору, что тебе нужно. Это слишком тонкая материя. Дело не в том, что я боюсь оказаться непонятым, просто пользуюсь преимуществом отдавать команды актерам, на что оператор не решился бы. А еще мне нравится ручная камера, потому что она заставляет актеров быстрее шевелиться. Она подстегивает актеров без специальных команд.

«Убийство китайского букмекера», 1975

С точки зрения Кассаветеса, «Женщина под влиянием» ознаменовала перемену его творческого метода. Этот фильм, как и последующие, стал в меньшей степени выражением чувств и опыта, а в большей — сознательным выражением художественного мастерства.

Мне было страшно осознать, что я уже работаю не из чистого энтузиазма и на первый план выходит мое мастерство. «Убийство китайского букмекера» я ставил как интеллектуальный эксперимент. Не потому что мне это нравится. Просто я понял, что если могу ставить сложные фильмы, основанные на неких идеях, следовательно, ступаю на какую-то новую территорию. А именно к этому я и стремился. Этот фильм менее всего связан с моей собственной жизнью и тем, что я чувствую. Мне интересно было посмотреть, как живут другие, и задаться вопросом: «А почему они это делают? И как они это делают?» Не пытаясь что-либо объяснить.

Много лет назад мы с Мартином Скорсезе сочинили гангстерскую историю о владельце ночного клуба с кучей денег, который договаривается до убийства человека, которого и не помышлял убить.

Когда мы, актеры, изображаем гангстеров, мы придаем им глубину, наделяем сердцем и душой, чем они в реальности обычно не обладают. Если бы я делал гангстерский фильм, то ставил бы его как чистое развлечение, ибо именно этого мы и ждем от этого специфически американского жанра. Не знаю, способен ли я поставить чисто развлекательный фильм.

«Убийство китайского букмекера» — это история обыкновенного человека, который построил свою жизнь, как большинство американцев. Космо мыслил себя в границах своей работы; для него это не только способ зарабатывать, это все его существование, оплачиваемое помесячно. Он утверждает, что хочет жить в комфорте и довольстве, но комфорт для него означает жизнь

на грани. Семь лет он управлял клубом, не являясь его владельцем. Но его реальность — это мошенничество, а настоящий мир — тот, который он воссоздает каждую ночь по собственным сценариям типа «Перестрелки в О.К.Корале»[6] или «Вечера в Париже»[7]. Свою роль на сцене он передоверяет «мистеру Умнику», своему двойнику. Это фильм о конформисте, который все делает правильно и готов отдать за это жизнь. Это история очень многих людей. Ее нетрудно понять, потому что она случается постоянно.

Кассаветес никого не допускал в свой ад. Космо — это не кто иной, как он сам; это автопортрет художника. Бен Газзара сказал, что понял это однажды на съемке, когда признался Кассаветесу, что не может ухватить суть персонажа.

Бен, знаешь, кто такие гангстеры? Это те, кто не дает нам с тобой обрести свою мечту. Это «пиджаки», которые не дают художнику делать то, что он хочет. Мелкота, жиреющая на нас с тобой. Тебе хочется остаться наедине с искусством. А тут это дерьмо. И почему только все так устроено?!

В глубине души Космо одинок. Его носит по волнам в утлой лодчонке, голого под палящим солнцем. Он бредет в пустыне, парит в воздухе без парашюта. Он ходит и разговаривает, как Космо, но чувствует, что душа его разлучена с телом. Он расстался с детством, и пути назад нет. Невинность прежних лет рассеялась, не оставив даже воспоминаний. Все распадается, хотя какие-то детали выступают особенно отчетливо. Лицо официантки... Стойка бара, которую надо бы переделать... Внезапные вспышки обреченности заволакивают сознание. Он наблюдает за «мистером Умником». Видит за его спиной Шерри. Комик начинает петь... «Воображение — забава»... Острая боль пронзает его тело, он смотрит вниз и видит кровь.

«Глория», 1978—1980

«Глория» родилась случайно. Хотя в нашем деле все рождается не по плану, спонтанно. Мне позвонил Дик Шеферд из MGM и спросил: «Если у вас есть история про детей, я ее покупаю». И я быстро написал динамичную, легкую гангстерскую историю. Ее купили и передали «Коламбии». Я написал эту историю, чтобы продать, и не собирался ее снимать. Но «Коламбия» настаивала. Мне не хотелось, я не знаю гангстеров и не хочу убивать на экране целую семью. Поэтому я решил, что если это история о насилии, пусть оно будет скорее эмоциональным, чем физическим.

«Глория» — фильм о женщине, которая не

«Глория»

[6] Фильм Джона Стёрджеса (1957).
[7] Фильм Шакти Саманты (1967).

любит и не понимает детей, и о мальчике, который считает себя мужчиной, способным постоять за себя. В сегодняшнем мире связь взрослых с детьми разрушилась. Поэтому многие женщины детям не доверяют. Я хотел сказать им, что необязательно любить детей, но в самой их природе есть нечто, связывающее их с детьми и тем отличающее от мужчин. Внутреннее понимание детей заложено в них инстинктом. Можно сказать, что это чувство сродни безумию. В фильме надо было показать это крайне осторожно. У нас там нет ничего, напоминающего отношения матери и ребенка. Глория сама не понимает, почему ведет себя таким образом. Точно так же я не понимаю, почему делаю кино. А потом мы узнаем о значении содеянного из мнений посторонних людей.

«Потоки любви», 1981—1984

У меня есть одна идея: открыть театр, куда люди приходят, не зная, что они увидят. Там должны быть два-три актера, играющих одну и ту же роль. Сегодня аудитория лишена радости предвкушения неожиданного. Я хотел бы открыть ресторан исключительно для театральной публики, где актеры по их желанию могли бы смешаться с публикой.

Это был грустный период в жизни Кассаветеса. Автор пьесы, по которой ставился фильм, Тед Аллен говорил, что никогда он не выглядел таким изможденным. Его работа в театре, постановка трех пьес сразу изнурили его. Аллен вспоминал, что как-то Кассаветес не спал тридцать ночей подряд. Питер Фальк рассказывал, как однажды забыл в театре кошелек и вернулся туда в два часа ночи: он застал Кассаветеса за починкой унитаза. Он всегда много пил, но теперь стал пить еще больше, никого не стесняясь. По свидетельству одного друга, иногда его обед мог состоять всего лишь из стакана водки.

«Потоки любви» посвящены сложнейшим проблемам любви в семье, и у нас ушло четыре года на работу над этим фильмом. Это универсальный и очень болезненный предмет, чрезвычайно трудный для актерского воплощения. Я все время напоминал себе слова моего отца: «На каждый вопрос есть свой ответ». Но и по прошествии лет я не знаю ответа на эти вопросы. Даже теперь я не знаю, какие чувства испытывают друг к другу брат и сестра.

В «Потоках любви» эхом отозвались темы моих прежних фильмов. Фотографически негативные отношения брата и сестры были графически изображены в межрасовой семье «Теней». Ужасное эмоциональное отчуждение художника, в которое он сам себя погружает, было темой «Запоздалого блюза» и «Премьеры». Мы видели женитьбу Джека и Сары в свете истории «Минни и Московица». (Я даже попросил Сеймура Касселя скопировать прическу и усы из того фильма.) Мы видели процесс охлаждения между мужем и женой так, как в это было в «Лицах». Нервное напряжение, граничащее с безумием, мы исследовали в «Женщине под влиянием». Ночную жизнь, которую так любит Роберт Хармон[8], мы снимали в «Убийстве китайского букмекера». А смешанное чувство любви и неприятия, которое Роберт испытывает к сыну, пришло сюда из «Глории».

Снимать кино — это занятие для молодых. Единственная причина, в силу которой они не могут это делать, не политическая, а экономическая. Слишком много незаслуженного уважения оказывается бизнесу и слишком мало искусству.

Важно понять, что делать кино можно по-разному, что существуют разные подходы к этому занятию, из которых всегда можно выбрать тот, что отвечает вашей индивидуальности. То есть я хочу сказать, что никому и ни в коем случае не следует меня копировать.

Перевод с английского А. Шевченко

[8] Эту роль в «Потоках любви» исполнил сам Джон Кассаветес.

ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ

Покаяние свидетеля

«Человек, который сомневается». Автор сценария Леонид Агранович, режиссеры Леонид Агранович, Владимир Семаков

Человек, который сомневается

60-е. На совести моей уже и спектакли, и картины, относительная известность. Относительная, потому что не так уж хороши были мои дела. Трудновато шли, со скрипом. И успех через раз — кислосладкий. Но тем не менее я уже был опытным драматургом. А что значит «опытным»? Значит, битым, знает, чего нельзя ни в коем случае, что можно и сколько. Затей всегда было втрое, впятеро больше, чем свершений.

Задумывался скромный фильм об адвокате. О судебной ошибке, которую ему с большим трудом приходится исправлять. Я листал тома уголовных дел, расспрашивал защитников (слово-то какое хорошее, а у нас оно звучит сомнительно: тип, способный за деньги спасти, обелить любого преступника; впрочем, у нас и «демократ» — слово, чуть ли не бранное). Дружил я со следователями, ходил в суды.

Ах, эти тоскливые районные присутственные места: маленький, рядов на пять-шесть, зал то пуст, то битком набит пенсионерками, подозрительными старичками, болельщиками судов, регулярно являющимися сюда — в бесплатный театр — за острыми ощущениями. Елейные или кликушествующие свидетели, истцы, потерпевшие разыгрывают свои сценки в лицах, на разные голоса, демонстрируя болячки, изображая бедную жертву или свирепого злодея.

Человеческие драмы, даже трагедии — сюжеты громкого «Дела Кизилова», такого же «Омского дела», белгородского... Их, только нашумевших, было тогда больше десятка. А сколько оставалось незамеченными? Изнасилование и убийство девушки, и вслед за тем осуждение невиновного. Ошибка или преступление следователей, судебная ошибка. Суд в роли убийцы.

Окончание. Начало см.: 2008, № 10.

Я, как на работу, ездил каждый день в Бутырки, сыновья отвечали на телефонные звонки: папы нет, он в тюрьме, в тюрьму поехал. В каморках следственной части сиживал часами рядом со следователем. Он представлял меня допрашиваемым как научного сотрудника из НИИ криминалистики. Но уголовники почему-то догадывались, что никакой я не ученый, а человек посторонний, из пописывающих.

Довольно скоро я понял, что мои представления о процессах, здесь происходящих, наивны до глупости, и я совсем не разбираюсь в людях. Идет рутинная, монотонная беседа, от скуки здесь все мухи сдохли. Никаких эффектов. Следователь терпелив, как врач с больным. Подследственный мне симпатичен, вызывает доверие. Он явно по ошибке тут.

Через несколько минут начнется очная ставка, которая должна решить его судьбу. А грозит ему расстрел. Человек просит у меня табачку — из открытой коробки пряный запах капитанского, — неторопливо скручивает цигарку, пальцы у него не дрожат. Шутит, к следователю обращается только по имени-отчеству и вообще держится скромно и независимо, всем своим поведением как бы говоря: мы-то с вами люди порядочные, друг друга понимаем, какие ж недомолвки могут быть между нами, разногласия? Но вокруг, сами знаете, мерзавцев сколько!

Входит свидетель. Инженер, отец семейства, уважаемый член общества. Он никак не причастен к преступлению, ему абсолютно ничего не грозит. Он вообще первый раз в жизни видит тюрьму не в кино. Ему надо только подтвердить — был ли подследственный на работе в такой-то день.

Но его взволновала уже повестка с вызовом. Затем, пока он получал пропуск, долго ожидал у железных дверей с глазком, наглухо захлопывающейся форточкой (ничего не поделаешь — это тюрьма, не дом отдыха, не турбаза), шел длинными коридорами в сопровождении неразговорчивого штатского товарища, который почему-то не вернул ему паспорт и пропуск, свидетель привел сам себя в состояние почти паническое. То и дело вытирает крупные капли на потном лбу, перекладывает из кармана в карман партбилет — то ли беспокоится, не потерял ли, то ли ради самоутверждения — я, дескать, тут случайно, на минуту заскочил. Он заискивающими глазами смотрит на следователя и готов, кажется, сказать и подписать все что угодно, лишь бы поскорее выбраться отсюда на воздух.

Подследственный же по-прежнему в меру весел и спокоен, легко ловит свидетеля на несуразностях, путанице в показаниях, хотя у него всего четыре класса образования.

Но этот человек — симпатия моя — опасный рецидивист. Сидение в тюрьме, допросы — дело ему привычное, неизбежное при его профессии. Он стал тут и юристом, и психологом. А разговор ведь нешуточный. И зэк так крепко, продуманно держится своей легенды, что я долго не могу поверить, что он преступник. Должны пройти месяцы кропотливого труда — следователь руководит действиями множества людей в разных точках страны, и под напором засвидетельствованных фактов, несокрушимых улик, добытых просто чудом каким-то, — убийца признается. Более того, сам расскажет подробности, известные только ему, неопровержимо докажет свою виновность.

Я постепенно расставался с романтическим, почерпнутым из беллетристики представлением об экзотике следовательского труда и все больше находил сходство его действий с обычной работой писателя. И тот, и другой ставят себя на место героя (а как бы я поступил в такой крайности?). И тому, и другому требуется фантазия, чтобы проникнуть в чужую душу, высветить в мути неизвестности обстоятельства, достоверные подробности, тайные помыслы. И совесть нужна. Нужна порядочность, помогающая обуздать фантазию, дабы не разминуться с истиной. Здесь цена ошибки — человеческая жизнь.

Из нескольких схожих дел мне предстояло сочинить свое, киногеничное. Надо было избежать ошибок уже при самом замысле: не допустить изби-

ения руководящих кадров, наскоков на советское правосудие, ни в коем случае не порочить судебные органы, а также органы милиции и прокуратуры. Партию.

И получилось у меня, само собой, что следователь, человек казенный, отстранил адвоката (лицо как бы частное), взял на себя защиту человека — сюжет скользнул в привычную колею. Не детектив — меня интересовали судьбы людей, человек в беде, в экстремальной ситуации.

«Человек, который сомневается»

Изрядно претерпев в прошлом, я осторожно подходил к новой теме. Мечтая о спокойном плавании без бурь, расставил загодя буйки, чтоб не сесть на мель, не напороться на риф. И довольно быстро написал. Сценарий всем понравился. А главное — Пырьеву.

Генеральным директором «Мосфильма» Иван Александрович стал в счастливое время оттепели. Прирожденный реформатор, вожак, он использовал очередную передышку — после смерти Сталина, XX, XXII съездов, — позвал на студию целое поколение молодых режиссеров, не только вчерашних вгиковцев, но и воспитанников театральных вузов, выдал постоянные пропуска на «Мосфильм», привлек в редколлегии, худсоветы объединений молодежь — критиков, философов, театроведов, писателей. С безумным риском доверялась людям неизвестным — вчерашним студентам — постановка картин. Не один Пырьев, разумеется, творец этого возрождения — пришли ученики Ромма, Герасимова, Козинцева, Бабочкина, Пыжовой, операторы из мастерских Гальперина, Волчека, Головни, драматурги... Но как часто именно Иван Александрович брал ответственность на себя, «пробивал» идеи и кандидатуры, заступался, поддерживал, не чурался вторгаться в темные закоулки отделов кадров, вузовских приемных комиссий. Такое его вмешательство ничего общего не имело с блатом, системой взаимных услуг. Общественное было у наших «стариков» в крови (тут уместно было бы вспомнить и Ромма, Козинцева). Мы от них этот общественный темперамент не унаследовали.

Даже самые молодые мосфильмовцы за глаза называли его Иваном: Иван велел... Иван голову оторвет... Поговори с Иваном... О нем рассказывали

анекдоты, байки, не всегда добродушные. Заставить говорить о себе — тоже талант нечастый.

...Вот надоело ему, что на сеансах в Доме кино полно посторонних — директора магазинов, держатели всякого дефицита... Пырьев, взмокший, дежурит на контроле, лично придерживает за грудки рвущуюся на просмотр публику:

— Член Дома?

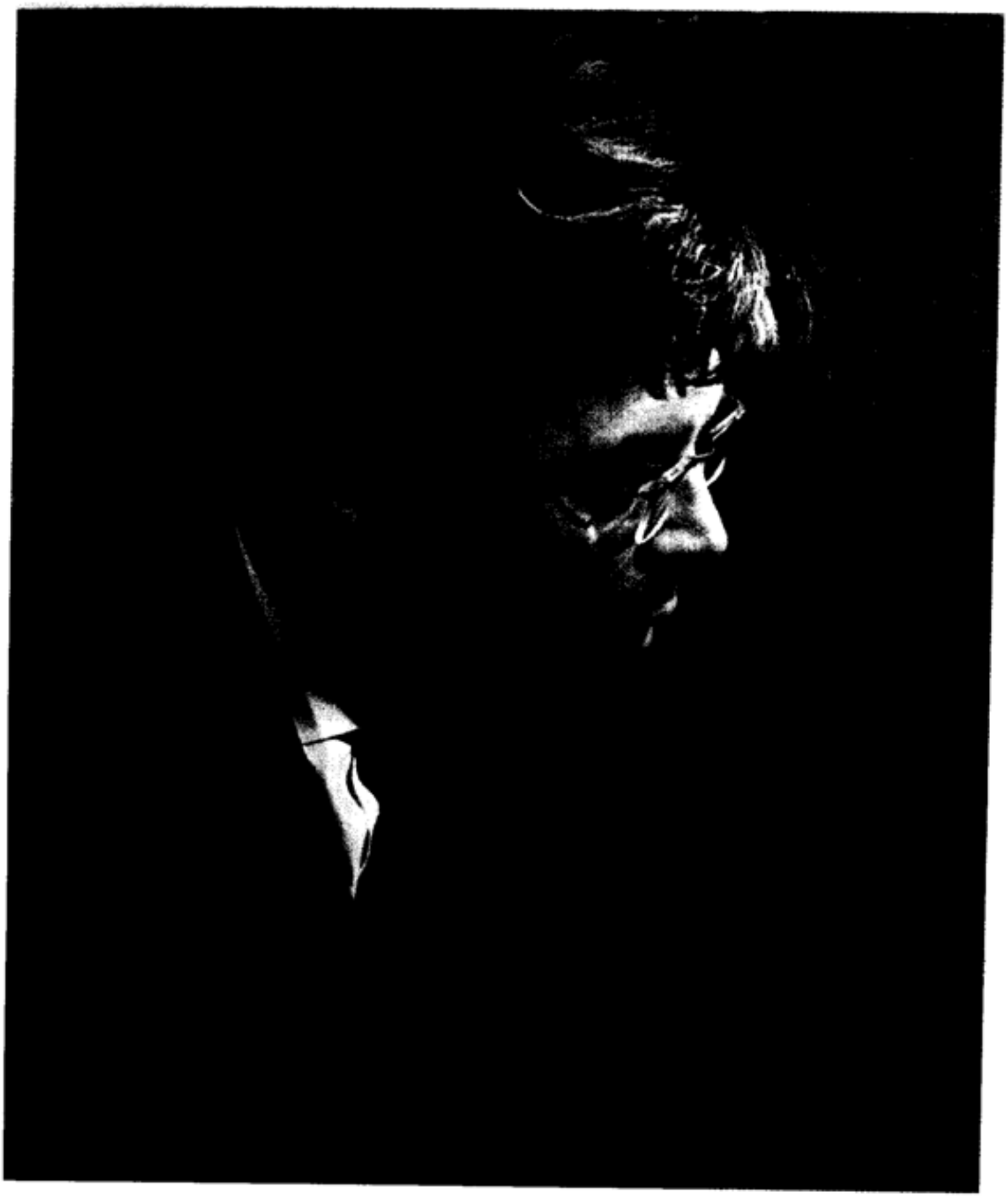
— Нет, с собой! — находчиво откликается Иосиф Прут. — А что?

Студентов между тем Пырьев пропускал обязательно.

...Или на студии гоняется с палкой за пожарником, нарушившим тишину синхронной съемки...

Он отстроил новые корпуса, павильоны, тонстудии, как хозяин ежедневно ходил по объектам, образно указывая строителям на неприличие невысоких переборок в кабинках туалетов, тесноты творческих буфетов, гримуборных.

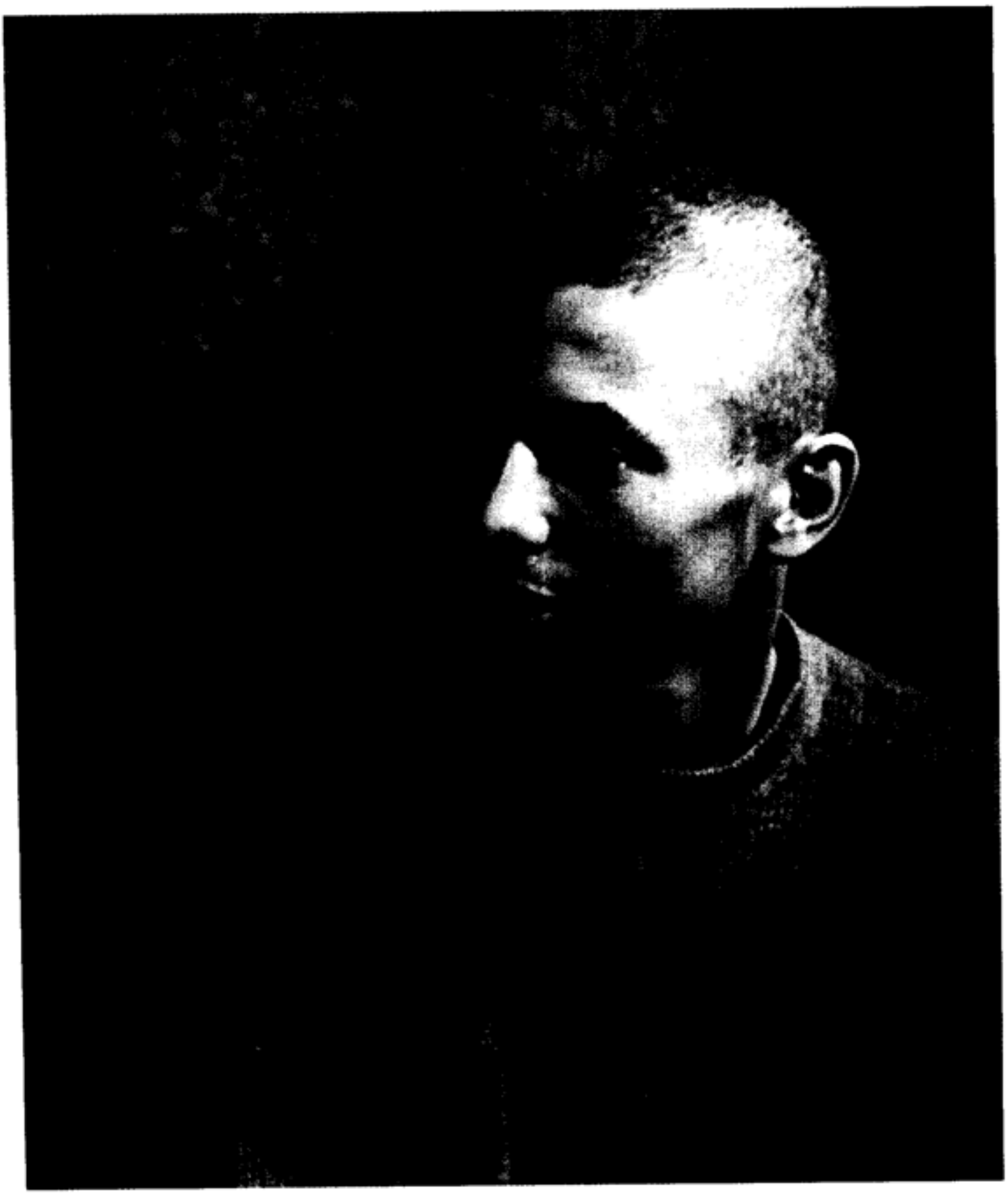
Успешно завершались многолетние хлопоты Пырьева и Михаила Ильича Ромма по созданию Союза кинематографистов. При этом и тот, и другой не прерывали работу над большими картинами. Счастливое время. Время надежд.



В отличие от Союза писателей, изначально задуманного, вопреки мечтаниям Горького, как орган партии, собравшей до кучи все разрозненные писательские группы и ассоциации для присмотра за «инженерами человеческих душ», Союз кинематографистов мыслился, как объединение противостоящее — как реальная сила, способная отстаивать какие, то принципы, позиции, кандидатуры, фильмы. Так оно и было при Пырьеве и Ромме. И не их вина, что после них Союз быстро превратился в обычную советскую шарашку, послушно аккомпанирующую солистам с Новой площади и Гнездниковского.

Но пока еще длится время надежд. Иван Александрович освободился от Генеральной дирекции, от рутины ежедневных хозяйственных хлопот, он же был в отличной режиссерской форме — снимал в эти годы лучшие свои картины. Пырьев оставил себе только мощное Второе творческое объединение «Мосфильма» (и руководство Союзом, и Комитет по Ленинским премиям, и коллегию Министерства и т.д.). Он по-прежнему был и на студии, и вне ее влиятельнейшим лицом.

Приляжет, бывало, уставший после полутора смен съемок «Карамазовых», на диван в просторном своем кабинете в объединении и слабым голо-



«Человек, который сомневается»

сом позовет по телефону: «Володечка, зайди». И сменивший его на посту генерального Владимир Николаевич Сурин поспешает к нему трусцой длиннющими коридорами.

Грешник он был, Иван Александрович. Неистовый, азартный. Мне кажется, никогда не случалось у него любовниц, а сразу — жена, с главной ролью в картине, с новой квартирой, форс-мажорной стройкой коттеджей в Болшеве и прочее. Его оптимистические колхозно-музыкальные комедии пользовались огромным успехом у народных масс, были любимым развлечением товарища Сталина.

Наследников вождя народов Пырьев раздражал своей независимостью, непредсказуемостью — постоянно вызывал недовольство ЦК.

Мог сгоряча обложить матом тысячную массовку в горьковском речном порту, может быть, именно в его честь ручной рупор — мегафон — назывался «матюгальником». Мог, выходя из кабинета министра в приемную, полную народа, громко резюмировать: «Насажали дураков на нашу голову!» Или на похоронах Игоря Савченко прямо обвинить высокое руководство в планомерном убийстве режиссеров. Когда он поднимался на трибуну, пустели коридоры, кулуары пленума, съезда. Не скрывал человек ни симпатий своих, ни антипатий. Каждый из коллег, более или менее соприкасавшихся с Иваном Александровичем, может рассказать о нем что-либо интересное.

И умер художник в одночасье, в разгар работы над самой своей принципиальной, яркой картиной. «Братья Карамазовы» Пырьева, на мой взгляд, лучшая, если не единственная, экранизация Достоевского во всем мировом кино.

...Мой скромный дебют связан с Пырьевым... Шла вторая половина 50-х годов. Восемь или десять раз переписывал я сценарий «Человек родился», доведя его до полного абсурда, картина то запускалась, то закрывалась. И вот берется за эту безнадегу дебютант Вася Ордынский. С подачи Пырьева возвращаемся к первому (!) варианту.

Три машинистки в срочном порядке перешлепывают рукопись, тут же в закутке сценарного отдела я торопливо считываю листы, исправляю пропуски и опечатки.

Конец рабочего дня, заходит Пырьев.

— Ну, где сценарий?

— Сейчас, Иван Александрович, дочитываю...

— Давай сюда! — сгреб листы, сунул в боковой карман пальто. — Поехали!

Огромный правительственный ЗиЛ гендиректора заполняется стайкой хорошеньких редакторш сценарного отдела — нас довезут до метро.

Назавтра в четверть девятого утра звонок:

— Жду тебя в девять. Можешь?

У нас ведь считается нормальным, вполне приличным, когда товарищ, по должности обязанный знакомиться с рукописями и решать их судьбу, читает твое сочинение... месяцами. С Пырьевым было так: вечером взял сценарий — утром разговор. Решение. Туда или сюда.

Значит, без трех минут девять вхожу к нему.

Все прочитано самым тщательным образом — на полях пырьевские карандашные пометки, в общем, справедливые, соглашаюсь, возражаю, благодарю... Но вот последние страниц пятнадцать сложены вдвое.

— А это снимать не будем.

— То есть... как?!

— Лишнее. Я два раза прочитал, это не нужно. И домашние мои читали...

— Тогда вообще... не надо... ничего.

Добродушно соглашается.

Пытаюсь пробиться через директорскую категоричность.

— Иван Александрович! Там же мысль — главная!

Он недоверчиво, даже, кажется, вздрагивает испуганно.

— Где у тебя мысль?!

— Ну, вот же! — нахожу нужное место. — И вот...

Иван смотрит.

— А-а... Действительно. Хорошо. Перенесешь... повыше.

— Допустим. А это? Это!!!

— Спокойно... — Читает. — Да... Это нужно. И это — повыше, туда... найдешь место.

И терпеливо переждав паузу, битком набитую моей растерянностью и расстройством, Пырьев собирает листы сценария, с потрясающим дружелюбием сует их мне за пазуху, провожает, обнимает.

— Я тебя прошу, не тяни. В четверг худсовет.

Через несколько дней худсовет. Дружно одобрив какую-то бодрую картину с поющей на подоконнике Танечкой Конюховой, члены совета надевают очки и приступают к разборке моего опуса.

И снова в десятый или двадцатый раз слышу: «Клевета на действительность», «Откуда автор взял?», «Бездушное общество»...

Председательствующий Пырьев, кажется, наслаждается всей этой говорильней, беспечно улыбается, разгуливая по залу. Заметив, что я пятнами покрываюсь, тихо дохожу, наклоняется ко мне и шепчет, приобняв исключительно нежно:

— А ты молчи, так твою, так...

Вот так. Я еще должен и молчать. Кляня в душе его, себя, кино, даю зарок: ноги моей больше тут не будет — и уже не слушаю, как стараются наперебой члены худсовета спасти от меня молодежь, народ, кинематограф, учат меня правде жизни. Наконец, кажется, высказались.

Пырьев с чувством удовлетворения благодарно оглядывает зал.

— Все? — И, продолжая улыбаться, твердо: — Значит, так и запишем: запускаем в производство.

И хотя не все в картине получилось так, как хотелось Ордынскому и мне, она шла широко. До сих пор показывает ее телевидение, и зрители хорошо отзываются.

Что же касается загнутых, отвергнутых пятнадцати страничек, Пырьев был прав — финал был там, где он поставил точку, дальше шло дорогое мне продолжение, но другая уже история, которую я тщетно пытался втиснуть в метраж полуторачасового фильма. Ничего из такой скороговорки получиться не могло. А на две серии мы рассчитывать не смели.

И вот несколько лет спустя новый сценарий, новый сюжет.

На этот раз все как будто начиналось нормально, то есть никаких поправок не потребовалось, переосмыслений, вариантов.

Чуть ли не на рассвете прибежал с моей рукописью Толя Рыбаков, шумный, азартный, переполненный самыми оптимистическими планами — как он дерзостно поставит эту картину. Первая наша с ним попытка — именно «Человек родился» — не состоялась: замучили нас тогда переделками, закрыли. И вот мы, довольно долго проработав врозь, вдруг счастливо объединяемся за семейным завтраком, и мальчишки мои, и Мируша Толю любили, кричим, спорим, обсуждаем эпизоды, кого из артистов пригласить...

Начиналась счастливая эпоха. Но в самый разгар подготовки к съемкам бурный, экспансивный Толя Рыбаков, друг, замечательный товарищ, едва перевалив за сорок лет, скоропостижно умирает. Полон был сил, жизненной энергии, заполонял собою окружающее пространство. И отшумел. И стало тихо, глухо, ощутимо пусто. Так чувствовали друзья. В какой же пустоте очутились молодая вдова Саша Рыбакова и сын. Они рассказывали: кричал, требовал спасти его... Но опоздала «скорая». Сердце. Устало, не выдержало — каждая из четырех-пяти его картин рождалась в муках, в нервотрепке. Словно одному режиссеру нужна картина, все остальные — органы надзора, инстанции существуют, чтобы бдить, помешать, воспрепятствовать.

Кто-то полусерьезно утверждал, что по статистике ранней смертности советские кинорежиссеры на втором месте после летчиков-испытателей.

Бесхозный сценарий пылился в шкафу сценарного отдела, казалось кощунством после смерти Толи браться за него. Спустя полгода директор объединения Ю.Шовкуненко позвал меня.

— Надо что-то делать.

Подходящей режиссерской кандидатуры не было, и Юра вдруг сказал:

— Ставь сам.

— Я думал об этом, но... кто ж даст... ни образования у меня, ни вообще...

— Надо тебе с Иваном поговорить.

— Но он...

— На юге. Только что в отпуск вырвался. Лети к нему.

И я полетел.

Словно бес какой-то вселился в меня, человека не столь уж решительного. Как будто я взялся продемонстрировать Пырьеву, что не такой уж я хлюпик, что я, так сказать, свой и могу проявить апломб и наглость, то есть гожусь в режиссеры. Получил в бухгалтерии деньжат, легко достал билет в Адлер и несколько часов спустя уже мчусь в такси к санаторию, где, по нашим сведениям, должен отдыхать Пырьев.

И вот я шествую по корпусам правительственного санатория. Устанавливаем: Пырьев точно был. И уехал. Не понравилось ему тут. Уехал. В Новый Афон.

Я снова на шоссе. Первый же «левак» везет меня дальше на юг.

Чудеса продолжаются. Не теряя ни минуты, направляюсь в отделение милиции. За время работы над сценарием я научился обращаться с этими товарищами — отзывчивый майор начальник усаживает меня в автомобиль. С мигалкой и сиреной мы мчимся как сумасшедшие по витиеватым кавказским дорогам — объезжаем все порядочные санатории в радиусе полсотни километров. И всюду — прямо к главврачу, поднимаем на ноги регистратуру. Но Пырьева нет. И тогда азартный, сама любезность, майор везет меня по госдачам. Идея была такая: если Ивану Александровичу не понравилось в роскошном правительственном Гантиади, значит, его устроили рангом повыше. Объехав с десяток таких объектов с глухими заборами, мы Пырьева, к нашему огорчение и огорчению строгих охранников, не нашли.

Смущенный неудачей майор, естественно, не счел за труд обеспечить мне приличный номер в гостинице. С видом на море, в разгар сезона.

А наутро, еще до открытия почты, я проникаю с черного хода в служебные помещения, куда посторонним запрещено. Да! Лежат на полке до востребования телеграммы Пырьеву — невостребованные. Значит, он здесь где-то? Но у властей никаких сведений.

Несколько раз на дню заглядываю на почту, как зощенковский персонаж, хожу женихом, при полном параде по пляжам. По радио передают мой текст: «Ивана Александровича Пырьева просят зайти в медпункт». Так три дня. Лежат на почте телеграммы для Пырьева, мои красноречивые записки... А его нет как нет.

И тогда, на исходе четвертого дня, я меланхолически раздеваюсь и лезу в волны Черного моря — из меня, как из детского резинового мяча, выходит воздух, весь кураж, вся амбиция. Я ужасаюсь: что же я делаю! Человек спрятался, укрылся со своими сложностями или счастьем, решил отдохнуть от всех нас, а я преследую его, как сыщик, какой стыд!

И, написав на обороте телеграфного бланка последний вариант записки Ивану Александровичу, отнюдь не настырного характера, я, еле продравшись в рейсовый автобус, тащусь в Адлер, и там с трудом, через сутки с лишним втискиваюсь в самолет...

Самое смешное — «труды» мои не пропали даром. Когда через месяц Пырьев вернулся в Москву, он уже решил для себя вопрос. Видимо, мое на-

хальство ему понравилось, я как бы сдал экзамен, правда, не более чем на тройку.

Он даже посетовал:

— Что же ты меня не нашел!

Выяснилось, что устроился Иван Александрович с молодой женой в Афоне «дикарем», частным образом, на отшибе, подальше от любопытствующих глаз, злых языков. Не то чтобы боялся чего-то, стеснялся, просто надоели, устал от внимания толпы.

Постановку я получил. Видимо, не полностью доверяя мне, а еще меньше тем, кого поминали, предупреждающе ткнув пальцем в потолок, Пырьев в сопостановщики мне придал Володю Семакова, вполне приемлемого соратника. Например, Олега Даля в группу привел именно Володя.

И потом Иван Александрович глаз с нас не спускал: не утверждал актера на главную роль. Андрей Попов, показалось ему, слишком роскошен для этой картины («Шерлок Холмс получится»), у Глузского отрицательное обаяние («народ такого не примет»), придирался к пробам («оператор у тебя г...»). Ну, с последним я охотно согласился, оператора мы сменили. Хотя и с новым не всегда находили общий язык. Когда они с сопостановщиком устраивали у меня за спиной небольшой заговорчик — снимали какой-то план по собственному разумению — материал, как правило, шел в корзину.

Настрой товарищей, общий лад в каждом деле обязательны, разноголосица ни к чему хорошему не приводит. Я имел счастье сотрудничать с актерами, обладавшими абсолютным слухом, читавшими с листа, как музыкант ноты, текст роли. Олег Ефремов, Владимир Высоцкий, Евгения Уралова... У Геннадия Фролова в картине была не такая уж выигрышная роль, но как достоверен он был — провинциальный милиционер в чинах, с каким шиком носил галифе и сапоги, как достойно уступал первенство столичному гостю при внутреннем превосходстве. Как прелестно он характеризовал обмаравшегося коллегу: «Очень чуткий... — И, морщась от дымка костра: — К веяньям!»

То есть получил от меня артист гривенник, а возвращал полноценным рублем.

С тем же абсолютным пониманием чаяний автора репетировали, готовясь к пробам, и замечательный, прославленный Андрей Попов, и скромный тогда еще Михаил Андреевич Глузский.

Но Пырьеву мой герой представлялся похожим на Хамфри Богарта или на нашего артиста Льва Круглого — такой скромный, вдумчивый. Леве очень понравилась роль, но он вдруг заболел. Желтухой. И так как времени на поиски не оставалось, пора было начинать съемки, Иван Александрович настоял на кандидатуре Георгия Куликова, симпатичного простака из Малого театра.

Думаю, и Георгий Иванович вспоминает меня не без раздражения. Мне же приходилось вести его с голоса — буквально по складам добиваться нужного смысла произносимых текстов. Меня раздражала его походка, полнота, разъезжающийся сзади разрез пиджака, но главное, слишком часто не понимал он, что говорит. Увы, не был я его автором, а он — моим артистом.

Как-то в один из последних съемочных дней уединились мы по его требованию для разговора по душам. В цветущих дебрях мосфильмовского яблоневого сада, разбитого здесь когда-то Александром Петровичем Довженко для его «Мичурина», сидели только трое: Куликов и мы с Володей Семаковым. Тихий, интеллигентный, добросовестный Георгий Иванович готов был, кажется, поднять знамя мятежа — такая, можно сказать, ненависть ко мне звучала в его страстной тираде. Нет, он не ставил под сомнение ни одно из моих указаний, он продолжал любить роль и сценарий, но... ему обрыдло быть

ведомым за ручку в течение полутода работы, он все ждал, когда ж это наконец кончится и он обретет свободу и сможет показать нечто свое личное, что-то выше и полнее наших требований. И вот уже съемки к концу, а он так и не освободился от режиссерских оков... И отснятый материал кажется ему совершенно неудовлетворительным.

Возможно, в чем-то артист был прав, а я, дебютант-кинорежиссер, перебирал в своем диктаторстве, но выхода у нас не было, ведь в роли следователя Лекарева содержались все мысли и чувства, ради которых была затеяна картина. Никаких компромиссов, отступлений, соплей и разночтений не мог я себе позволить.

Впрочем, окончилось это успехом Куликова, и мы расстались по-хорошему. Но вот перед замечательной примой Ермоловского театра Иветтой Киселевой я виноват — не сумел управиться с инструментом такого класса. Тут шла слишком большая отдача. Была б на моем месте Мария Иосифовна Кнебель, она бы легко вывела Киселеву в разряд чудес. Небольшая по размерам роль матери несправедливо приговоренного к смертной казни мальчика была без пустот — каждый эпизод содержал трагедию и действие — женщина ради спасения сына была на все готова. Режиссура старалась создать для исполнительницы наилучшие условия (она мало или вовсе не снималась, ей мешала камера), мы подолгу репетировали каждый маленький кусочек роли. Но не освободили актрису вовремя от режиссерской опеки, от зажима, чем и помешали ей довести роль до совершенства, она так и осталась в переборе, в грубом рисунке. В театре бы у нее роль дошла, дозрела после двух-трех спектаклей на публике, у нас же результат оказался значительно ниже возможностей Иветты Киселевой, по-прежнему глубоко мною почитаемой.

Интересно бы узнать в подробностях, как работали с большими актрисами большие режиссеры: Алексей Денисович Дикий с Бабановой (гениально сыгранной актрисой трагической и одновременно комедийной ролью мальчика-парижанина Гоги в «Человеке с портфелем» Файко восхищалась в 30-е годы вся театральная Москва), Алексей Дмитриевич Попов — с нею же в погодинских пьесах, где что ни роль, пусть даже эпизодическая, — шедевр актрисы.

Мне посчастливилось видеть Марию Ивановну Бабанову, репетирующую Джульетту, незадолго до премьеры — будничную, еще далекую от результата. Она была чем-то как будто недовольна, словно режиссер Попов чего-то ей недодает... Но вот умели же мастера вовремя оставить актрису в покое, не мешать созреванию в ней великого образа. Даже Мейерхольд. А счастливый многолетний дуэт Анатолия Васильевича Эфроса с Ольгой Яковлевой?

Но то — великие. У нас же шла рядовая, будничная работа, праздники случались редко. Тот же Олег Даль. Наша — была всего вторая его картина. И я, боюсь, не понимал тогда, с актером какого масштаба имею дело, мне все казалось, что он не совсем тот, чересчур резок, даже неприятен в каких-то сценах. Я настойчиво пытался выправить что-то в его роли, смягчить, что ли, привести к общему знаменателю. Даль охотно репетировал, слушал, делал все, что я требовал. Но все — по-своему. И герой его был не тот милый парень, которого я сочинил. Он раздражал. И не одного меня...

Вот Пырьев смотрит материал, настроен благодушно, что-то похвалил, и вдруг разнос: это плохо, и то... Герой у тебя — подонок (про Даля), мать — б... (в рифму — про Киселеву!)...

Выслушивать все это нет никаких сил. Сижу, скорчившись над микшерским столиком, и неожиданно для самого себя произношу не так чтобы громко, но внятно:

— Иван Александрович! Не могу же я в павильоне только о том и думать, как угодить Пырьеву.

И — тишина. Присутствующие в директорском зале, вся группа, не дышат, не шелохнутся. Вбираю голову в плечи — что сейчас будет?!

Пырьев встает, подбирает лежащие рядом пальто, шляпу, палку. Угрюмо ссутулившись, идет к дверям. На самом пороге останавливается, полуобернувшись, не глядя на меня, произносит:

— Ох, на вашем месте, Ленечка, я бы так не говорил.

И убитый, удаляется. Его уже более часа ждет собравшийся на Васильевской оргкомитет только что организованного им и Роммом Союза — весь цвет советского кино — для важнейших решений. А он вот возится с нами. А мы...

И я чувствую себя в эту минуту последней скотиной, кругом виноват, раскаиваюсь. С другой стороны, что за дьявольщина! Он же не прав.

Вечером того же дня звонок Юры Шовкуненко.

— С Иваном только что говорил. Он велел тебе передать, что не сердится на тебя, понимает — устал ты, нервничаешь.

А может, что-то в его жесткой критике и справедливо? Меня ж самого сильно беспокоят эти сцены?

Через много лет смотрю фильм по телевидению и вижу, что Даль — главное его украшение, так он достоверен, так неистово несет в себе весь ужас драмы. Интуиция актера не позволила ему прислушаться к режиссеру, Пырьеву, даже к самому министру внутренних дел и продешевить в этом сюжете. Девушку, которую любил его герой, изнасиловали и зверски убили, и обвиняют в этом злодействе его, избивают, вынуждают признаться, приговаривают к расстрелу. А от актера требуют, чтобы он выглядел в этих предлагаемых обстоятельствах мило, по-комсомольски привлекательно, не раздражал, не царапал своим оголтелым окаянством душу.

Работалось нам на картине легко и весело, в атмосфере взаимного умиления и доверия. Только первую смену, первый съемочный день, конечно, запороли — ни режиссеры, ни актеры не обжились еще в пространстве фильма. Получили из лаборатории материал, посмотрели — уныло, серо, неточно. Робко. Пересняли эпизод в другом ритме, ключе, поняли что-то про себя, друг про друга, и дело пошло.

Оказалось, к моему приятному изумлению, что режиссер в кино окружен знающими, умелыми, добросовестными людьми, для которых твоя картина — тоже главное в жизни, во всяком случае, в эти месяцы, пока мы вместе. Они приходят на студию раньше тебя и делают все, что нужно, не дожидаясь твоих просьб и распоряжений. Никто в павильоне не глядит на часы, кроме бригады осветителей — для рабочего класса перерыв на обед дело святое. Но и они довольно скоро поняли, что в этой группе их труд уважают, и если все, что запланировано на этот день, снято, могут отпустить и на час, на два раньше. А рабочий день, например, Анны Ивановны Кобзевой, ассистента по актерам, продолжался и дома. Бесконечно, до глубокой ночи она обзванивала актеров, уточняла график их съемок, свободные от спектаклей дни, нужды и особенности каждого.

Даже прикрепленный к картине шофер Алексей Степанович, старый мосфильмовец, непременно в нужный момент оказывается на месте. Завершаем работу задолго до конца смены, оглядываюсь, а он сидит в павильоне.

— Знал, — говорит, — что вы сегодня пораньше окончите. С утра уж видно было...

Ассистент по реквизиту Виктор Лазарев собирал по архивам списанные документы, замучил консультантов — скрупулезно уточнял, как именно шьются (в буквальном смысле — иглой и шпагатом) следственные и судебные «дела» — толстые эти папки на крупном плане будет листать герой — небрежность, ляп, глупая мелочь могут погубить важный кадр. Директор Валентин Владимирович Маслов так любовно оберегал меня, актеров от каких-либо хлопот, неприятностей — только работай, давай план, качество. И так все — художники, костюмеры, монтажницы, звукооператор, ассистенты...

Словом, рай да и только, полное преимущество социалистического образа жизни над всеми иными.

Я рисую тут приукрашенную ностальгическими переживаниями картинку. Разумеется, случалось разное, люди как люди, у каждого свои пристрастия, таланты и болячки... Но мы благополучно довели картину до сдачи.

Впрочем, еще мы снимали последние кадры, еще мудрили над монтажом, а к нам уже зачастили незваные гости: не представившийся блондин из ЦК (кто-то узнал, что он замзавотделом административных органов), из прокуратуры... Они загадочно появлялись в маленьком зале на рабочем просмотре и столь же безмолвно исчезали. Кто-то сигнализировал инстанциям о неблагополучии в нашей группе — что-то делается не так, как надо. Может, даже и не наши доносили, а соседи — фонограммы-то в монтажных орут на весь коридор, текст слышен. Неприятное, скажу вам, ощущение, что за тобой следят. Но времена — не из худших: начало 60-х, в стране явно полегчало, вот и Союз кинематографистам разрешили... Хрущев мог, правда, науськанный престарелой гвардией, махать кулаками на Андрея Вознесенского, страшно, конечно, когда на тебя орет вождь страны, Первый секретарь. Но ведь не Колымой дело окончилось — поэту только популярности поприбавилось, да и печатать больше стали...

Нас предупредили загодя: «Едет сам товарищ Тикунов — министр внутренних дел. Покажешь ему картину». «Так она ж еще не готова...»

Тащим коробки в верхний директорский. В назначенный час сам Сурин провожает до зала товарища В.С.Тикунова. Гость ростом невысок, но плотный, весьма представительный, светлый макинтош, шарфик, все заграничное, модное, пахнет французскими лосьонами.

В глухой тишине уютного зала вдвоем часа два смотрим материал. Молча. Потом большая пауза — министр собирается с мыслями, переживаний никаких не обнаруживает. И — резюме:

— Ну что ж. Хорошо. Мы поддержим картину. Вот только... — и еще подумав, Вадим Степанович идет на откровенность: — У нас бьют в милиции. Но когда? При задержании, когда преступник оказывает сопротивление, тому подобное... Но чтобы вот... при следственных действиях, когда преступник уже у нас... Если вы предоставите мне такие факты, хоть пару случаев...

Я, поддерживая доверительный характер беседы, бормочу что-то насчет того, что мне добыть факты затруднительно — ему-то это бы проще...

Министр дает понять, что в этом моменте он будет непримирим. Ах, Даль, Даль! Его истерика: чересчур правдиво показал, как его истязали в околотке.

О том, чтобы переснять эпизод, не могло быть и речи, — и декорацию уже сломали... Посоветовавшись меж собой, решили, что обойдемся переозвучанием. Вместо «Когда тебя бьют сапогом под живот...» я написал Олегу какую-то дурацкую невнятицу, слабо объясняющую, почему он признался в убийстве. Надо было на крупном плане проследить, чтобы при согласных «б» и «п» губы смыкались. Даль послушно проорал у микрофона эту муру, выражение лица при этом сохраняя скептическое.

Интересно, что на обсуждениях картины, особенно в больших аудиториях, зрители уверенно говорили: «Его избивали в милиции!» Люди исходили из собственного жизненного опыта и судили по поведению героя Даля, по его страдальческим глазам — текст же я этот убрал!

Текст-то я убрал, да забрели мы невзначай, хотели мы того или нет, в опасную, запретную зону: невиновный человек попадает в лапы советского правопорядка, с ним «работают» «колуны» и он сознается в преступлении, которого не совершал. Народный суд приговаривает его к высшей мере. И пропал бы парень в гибельной мясорубке советского правосудия, если б не наш хороший следователь по важным делам, которому больших трудов стало вытащить его из лап «закона», спасти от смерти.

Но «в доме повешенного не говорят о веревке». Оттого и не унималось беспокойство инстанций: суд какой-то не советский — неправый суд: невинов-

ного — к расстрелу, да еще тут и там реплички сомнительные, и не многовато ли негатива?.. Наконец навестили нас Генеральный прокурор Р.А.Руденко и председатель Верховного суда А.Ф.Горкин.

Сидел я между ними — дородным Романом Андреевичем и маленьким сухеньким старичком Александром Федоровичем — не без смятения. Шутка ли! Сама Власть. Юстиция. История. Запросто рядышком в интимной тесноте просмотрового зальчика. Процессы, Нюрнбергский, в том числе — Роман Андреевич, главный обвинитель от СССР... Не хотелось думать, сколько неправых дел, сколько жизней, погубленных судеб на совести этих высоких товарищей. И вот сейчас — картина, моя судьба в их руках. Но они оба излучают спокойствие, добродушие. Даже в какой то момент Роман Андреевич, должно быть, почувствовав, как меня познабливает, дружески положил руку мне на коленку, не волнуйся, дескать, все хорошо... В общем, обошлось. Приняли. Одобрили. Благодарили.

В картине же, в конце концов, внятно, громко торжествовала социалистическая справедливость.

(Не знал я, ни когда таял от вельможной милости, ни даже когда писал это, о страшной роли, которую сыграли в судьбе Пастернака допрос и угрозы Генерального прокурора, его записки в Политбюро.

Так же бледно выглядит мой акварельный портрет Тикунова. Вот каким получился министр у Ольги Всеволодовны Ивинской:

«...Б.Л. назвал бы его «человеком без шеи». Он состоял из трех шаров: зада, брюха и головы. Разложив на столе копии «Живаго» и Борины письма ко мне, он царственно кивнул на стул против огромного стола.

— Ловко мы замаскировались, — сказал он угрюмо. — Нам-то известно, что роман не Пастернак писал, а вы. Вот что сам Пастернак пишет...

И у меня перед глазами поплыли Борины журавли:

«Это все ты, Лелюша. Никто не знает, что это все ты, ты водила моей рукой...»

Вторично арестованной, обвиняемой в контрабанде, обреченной на новый «срок», Ольге Всеволодовне министр справедливо показался «тушей» и тупицей. Сдаюсь. Признаю ее правоту.

Интересно, с чего это их так развозило, высших наших вельмож от закона? Вот и бывший наш Генеральный прокурор Устинов, хоть в голубой мундир его пеленай, хоть в белоснежный, — неприлично толст... Сама служба, что ли, нагоняет излишний вес, как вокал — у оперных примадонн?)

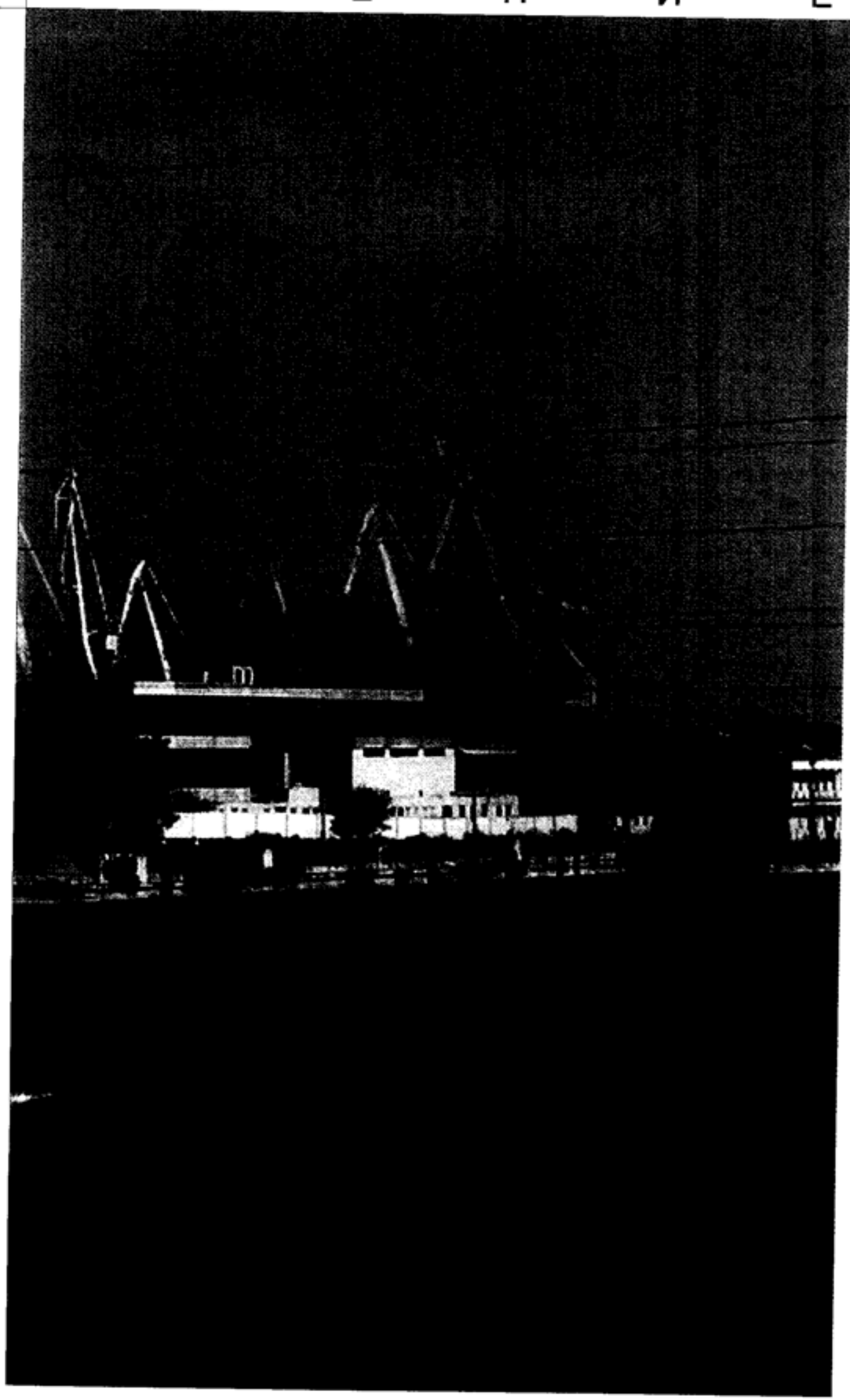


Фото А.Киняева

ИГОРЬ МИНАЕВ, ОЛЬГА МИХАЙЛОВА

Маяк

СЦЕНАРИЙ

Маленький курортный город у Черного моря. На берегу сносят старый дом, обнесенный сетчатым забором. Перед домом — рабочие и строительная техника. Поднимая пыль, экскаватор разворачивается к зданию. На фасаде старая надпись из неоновых трубок: «Бар «Маяк». Тяжелое ядро раскачивается и с глухим звуком ударяет в кирпичную стену. Образуется проем. Облако ржавой пыли заволакивает улицу. Сыплются осколки стекла. От надписи остается половина, буква «м» повисает на проводах, а буква «к» ломается пополам. Еще два удара, и стена рушится. Тяжелый занавес пыли и песка накрывает строительную площадку. Со скрипом медленно раскачивается чугунное ядро. Удивленные рабочие видят, как из желто-серого тумана за кучей битого кирпича открывается странная картина: столы и стулья, стойка, мутные зеркала, лампы, свисающие с потолка, — как будто люди ушли из этого бара только вчера, оставив все на своих местах. Рабочие подходят ближе и останавливаются в проеме.

Первый рабочий. Стоп! Стоп!

Экскаваторщик высовывается из кабины.

Экскаваторщик. Что случилось?

Первый рабочий. Иди сюда!

Экскаваторщик выпрыгивает из кабины и бежит к дому.

Второй рабочий. Вот это да!

Третий рабочий. Ты смотри, это ж надо, все бросили — ничего не забрали!

Рабочие осторожно входят в бар.

Четвертый рабочий (*стучит по столу, присаживается на стул*). Столы хорошие, и стулья крепкие.

Первый рабочий (*заходит за стойку*). Смотри, ребята, и бутылки все полные. (*Берет начатую бутылку, открывает ее, нюхает и отворачивается.*) Фу! Уксус!

Экскаваторщик разглядывает треснувшее зеркало, на котором явно виден след от пули.

Экскаваторщик. Похоже, что здесь стреляли.

В проеме появляется прораб.

Прораб. Чего не работаем? Время идет.

Экскаваторщик. Здесь что — стреляли? Почему все брошено? Что, хозяина нет?

Третий рабочий. Ты местный, знаешь, чье это?

Прораб. Ребята, не трогайте здесь ничего. Сносим, как есть.

Четвертый рабочий. Так если это ничье, давай хоть мебель вынесем. Что здесь оставлять? Жалко.

Второй рабочий. Может, я лампы сниму, они ж хорошие.

Прораб. Я вам сказал, не берите здесь ничего. Пусть пропадет к бесу. Это место поганое. Потому здесь все так и бросили.

Третий рабочий открывает пивной кран, и из него раздается шипение.

Экскаваторщик. А что здесь случилось-то?

Прораб. Пять лет назад у нас про этот бар все газеты писали. Сколько шума было! Бар закрыли, думали, временно. Но никто не захотел больше

здесь работать. Хозяин пытался продать, только бар на отшибе, покупателя не нашлось...

Пыль медленно рассеивается. В тусклых зеркалах появляется отражение горящих ламп, затем оживает стойка бара: бармен открывает кран, и пиво с шипением льется в кружку. За столиками возникают посетители, повсюду звенит посуда, звучат голоса, и на фасаде ярким неоновым светом, как пять лет назад, загорается вывеска «Бар «Маяк».

Перед стойкой бара на стуле сидит девушка с гитарой и поет. Официант разносит заказы, протирает мокрой тряпкой столики. В бар входят трое мужчин. Самый молодой из них идет к стойке. Двое других садятся за стол в дальнем углу. Никто не обращает на них особого внимания, хотя один из них без руки, пустой рукав засунут в карман; второй сильно хромает, опираясь на палку. Он в больших черных очках, так что лицо его практически не видно. Молодой парень берет три кружки пива и относит их к столику. Девушка заканчивает песню. Немногочисленные посетители хлопают ей. За дальним столом два парня тоже аплодируют, и только третий, в черных очках, сидит совершенно неподвижно. Девушка подходит к стойке, выпивает стакан воды и начинает новую песню.

В бар входит Виктор. Он идет к стойке, пожимая на ходу руки некоторым посетителям. Видно, что здесь все друг друга знают.

В и к т о р (*бармену*). Привет, Гриша!

Б а р м е н. Здравствуй, Виктор! Ты чего сегодня так поздно?

В и к т о р. Заказ пришел ко Дню рыбака — платформы готовить. Целый день провозились, всю работу отодвинули, еще и завтра будем заканчивать.

Б а р м е н. Городской заказ, чего ты хочешь, всегда срочно.

В и к т о р. Заранее знают, что праздник, а заказывают в последнюю минуту (*Замечает троих чужих в дальнем углу.*) У тебя сегодня новые клиенты...

Б а р м е н. Я уже закрывать собирался, а теперь придется ждать, пока они уйдут.

Молодой парень в черных очках явно смотрит на Виктора, хотя глаз его не видно.

В и к т о р (*бармену*). Налей мне водки.

Б а р м е н. Ты что, сегодня без машины?

В и к т о р (*тихо*). Сегодня годовщина смерти Ивана.

Б а р м е н. Сколько ж лет уже прошло?

Бармен наливает водку, Виктор пьет.

В и к т о р. Пять лет.

Девушка заканчивает песню. Официант с подносом обходит посетителей. На поднос ложатся деньги. Официант подходит к дальнему столику.

О ф и ц и а н т. Если песня понравилась... (*Два парня сыплют на поднос мелочь, а третий, в черных очках, кладет сто рублей.*) Ого! Спасибо! Значит, понравилась. (*Подходит к девушке и отдает ей деньги. Говорит ей тихо.*) Марина, вон тот, в черных очках, дал сто рублей.

Марина окидывает взглядом зал, видит парня в черных очках и смотрит на него. Из-за очков глаза его не видны, но Марина чувствует его взгляд. Она не выдерживает и отворачивается.

М а р и н а (*официанту*). Спасибо, Миша.

В и к т о р (*Марине*). Пойдем?

Марина кивает, и они уходят.

Виктор обнимает Марину за плечи.

В и к т о р. Я соскучился по тебе. (*Хочет ее поцеловать, но она отворачивается.*) Ты обиделась, что я так поздно?

М а р и н а. Сегодня день смерти твоего сына. Ты забыл?

Виктор останавливается. Убирает руку с ее плеча.

В и к т о р. Я не забыл.

В дверях бара появляется парень в черных очках, наблюдает за ними. Виктор и Марина его не замечают.

В и к т о р. Пойдем, холодно.

Они садятся в машину, машина разворачивается и уезжает. Парень смотрит ей вслед.

Гараж. Середина дня. Виктор заканчивает работу, вытирает руки и вылезает из ямы. Рабочие привинчивают огромную рыбу к платформе.

В и к т о р. Алексей, Костя, кончайте работу — обед.

К о с т я. Сейчас закрепим, чтоб стояла.

А л е к с е й. Вот такую рыбу зажарить бы на обед!

В и к т о р. Я пошел. Через час буду.

Машина Виктора поднимается по крутой улице между небольших частных домов и останавливается. Виктор выходит из машины. Входит в свой дом. Тишина. Он проходит на кухню. Там никого нет.

В и к т о р. Марина! (*Никто не отвечает. Он выходит на веранду, там тоже никого нет.*) Марина, ты где? (*Возвращается в дом, заглядывает в ванную — никого. Проходит в большую комнату. Марины там нет. Идет в спальню. Полумрак, занавески закрыты; ощущение, что день еще не наступил. Постель разобрана. Марина лежит в кровати спиной к Виктору.*) Марина, ты спишь?

М а р и н а (*не оборачиваясь, сонным голосом*). Который час?

В и к т о р (*садится на кровать, обнимает Марину*). Ты заболела?

М а р и н а (*поворачивается к нему*). Нет. Я просто плохо спала. Я слышала, как ты ушел, хотела встать и как провалилась.

В и к т о р. Как я люблю тебя такую сонную.

Виктор наклоняется, прижимается к Марине и целует ее.

М а р и н а. Подожди, подожди, я еще не...

В и к т о р (*перебивает ее, шепча на ухо*). Не просыпайся, не просыпайся. (*Целует ей шею, грудь, живот.*) Ты пахнешь, как ребенок.

М а р и н а. Иди ко мне.

Виктор скидывает комбинезон и ложится к Марине, прижимаясь к ней всем телом.

В и к т о р. Я тебя люблю.

Марина закрывает ему рот ладонью.

М а р и н а. Прошу тебя, не надо.

В и к т о р. Со мной такого никогда не было. Я не могу от тебя оторваться.

М а р и н а. Не надо ничего говорить.

Марина целует его, приподнимаясь и обнимая руками за плечи.

Возле стойки бара Марина заканчивает петь. Немногочисленные посетители хлопают. Марина откладывает гитару, смотрит по сторонам — официанта Миши нигде нет. Бармен через стойку протягивает ей поднос.

Б а р м е н. Обойди сама, Миша отошел.

Марина берет поднос и идет между столиками. Посетители кладут ей деньги.

М а р и н а. Спасибо. Спасибо.

За дальним столом сидит вчерашний парень в черных очках и курит. Он внимательно наблюдает за Мариной. Она не смотрит в его сторону. Парень делает ей знак рукой. Марина подходит к его столику и останавливается.

М а р и н а. Вам понравилось?

Не отвечая, он лезет в карман за деньгами и кладет на поднос сто рублей. Марина замечает у него на запястье татуировку.

М а р и н а. Это татуировка? Можно посмотреть?

Парень отдергивает и прячет руку.

М а р и н а. Извините. Мне показалось...

Марина отворачивается и идет к стойке. За ее спиной парень встает и, хромая, уходит. Что-то заставляет Марину обернуться, и она видит, как за ним закрывается дверь. Марина ставит поднос с деньгами на стойку и через весь зал быстро идет за ним.

Б а р м е н (*ей вслед*). Марина, ты куда?

Марина не отвечает.

Из бара выходит парень в черных очках и, опираясь на палку и сильно хромая, идет по тускло освещенной дороге в сторону набережной. Вслед за ним из бара выскакивает Марина. Она останавливается на пороге и кричит в спину уходящему парню.

М а р и н а. Иван!

От ее резкого крика парень останавливается. Марина, не отрываясь, смотрит ему в спину. Мгновение он стоит, а потом решительно идет дальше. Марина срывается с места и бежит за ним. Догнав, она резко разворачивает его к себе и срывает с него черные очки. Парень молча смотрит ей в глаза. От потрясения у Марины дрожат губы, и хриплым прерывающимся голосом она не говорит, а выдыхает: «Это ты...»

И в а н. Это я.

М а р и н а. Ты же умер.

Иван молчит, а потом так же хрипло отвечает.

И в а н. Да.

Марина медленно отступает от него.

М а р и н а. Этого не может быть. Мы получили письмо, что ты погиб. А потом пришел гроб, и мы тебя похоронили. Пять лет назад.

И в а н. Я знаю.

Марина трогает его, как слепая, берет за руку и рассматривает ее. На руке татуировка: «Марина».

М а р и н а. Это, действительно, ты.

Иван осторожно гладит ее лицо.

И в а н. Я тебя никак не мог забыть.

Марина ловит его руку и начинает целовать. По ее лицу катятся слезы.

М а р и н а. Где же ты был все это время?

И в а н. Я не хотел возвращаться.

М а р и н а (*поднимает на него глаза*). Ко мне?

И в а н. Больше всего к тебе.

Марина выпускает его руку и отступает он него.

М а р и н а. Так вот в чем дело. Ты меня бросил.

И в а н. Ты ничего не понимаешь.

М а р и н а. Чего я не понимаю? Я тебя похоронила, я тебя оплакала. Я не хотела больше жить. Пять лет назад для меня все кончилось, а ты, оказывается, был жив. Почему ты мне даже слова не написал? Я бы тебя отпустила, если ты меня разлюбил. И я могла бы жить дальше. Что ты со мной сделал?

И в а н. Я знал, что не надо с тобой встречаться.

Он надевает очки, поворачивается и, тяжело хромая, уходит. Марина догоняет его, преграждает ему дорогу и снова срывает с него черные очки. Теперь она кричит ему в лицо.

М а р и н а. Ты пришел посмотреть, как я страдаю? Смотри!

И в а н. Марина, не надо.

М а р и н а. Что — не надо? Не надо тебя любить? Не надо мучиться, плакать? Убирайся отсюда! Тебя больше нет в моей жизни. Ты умер для меня! Тебя больше нет!

Марина, не оглядывась, уходит в бар.

В большой комнате в кресле перед включенным телевизором спит Виктор. Все передачи кончились, и по экрану идут серые полосы. Входит Марина. Она останавливается у двери и смотрит на Виктора. В тусклом свете экрана его лицо кажется бледным и усталым. Марина подходит к Виктору и опускается на колени. Он приоткрывает глаза.

В и к т о р. Привет.

Марина нежно целует его.

В и к т о р. Извини, я так устал. Хотел за тобой заехать и уснул.

Марина обнимает его, их лица совсем рядом.

М а р и н а. Возьми меня замуж.

Виктор окончательно просыпается и внимательно смотрит на нее.

В и к т о р. Что-то случилось?

М а р и н а. Ничего не случилось. Я просто хочу быть твоей женой.

В и к т о р. Ты же знаешь, и я всегда этого хотел. (*Привлекает ее к себе и целует*). Все эти годы я боялся тебе это сказать. Мне казалось, что ты не хочешь, что ты меня сразу бросишь. Я ждал, когда ты сама...

М а р и н а. Я сама.

В и к т о р. Иди ко мне.

Марина садится к нему на колени, и они целуются. Виктор гладит ее ноги, снимает с нее туфли и шепчет ей на ухо.

В и к т о р. Твоя нога помещается у меня на ладони.

Виктор с Мариной на руках встает и уносит ее в спальню. Телевизор продолжает потрескивать, и в комнате мерцает его призрачный свет.

Виктор работает в яме под машиной. В яму заглядывает Костя.

К о с т я. Виктор! К тебе тут пришли.

В и к т о р. Не-не, скажи, что до будущей недели никаких заказов не берем.

К о с т я. Я ему сказал, а он с тобой хочет поговорить.

В и к т о р. Ну пусть попозже зайдет, мне некогда.

К о с т я. Да он тебя ждет.

В и к т о р. А кто это?

К о с т я. Не знаю. Первый раз его вижу.

В и к т о р. Ладно, иду.

Виктор вытирает руки и вылезает из ямы. Костя и Алексей вывозят из гаража на улицу платформу с большой фанерной рыбой.

В и к т о р. Вы что — закончили?

А л е к с е й. Да она не сохнет здесь, пусть во дворе постоит.

Платформа с огромной рыбой с трудом проходит в открытые ворота, и рабочие вывозят ее во двор. В открывшемся проеме виден силуэт человека с палкой. Виктор идет к нему.

В и к т о р. Вы меня искали?

Тот не отвечает. Виктор пытается рассмотреть темное против света лицо незнакомого парня в черных очках.

В и к т о р. Вроде я вас не знаю.

Парень снимает очки и поворачивается к свету.

И в а н. Ты меня не узнаешь?

В и к т о р (*вглядывается в его лицо*). Такого не может быть.

И в а н. Может.

В и к т о р. Иван, это ты?

И в а н. Узнал?

Виктор стоит неподвижно и молчит.

И в а н. Это я, твой сын Иван.

В и к т о р. Ты живой... (*Бросается к Ивану, обнимает его, прижимает к себе.*) Иван... Иван...

Иван стоит, не шевелясь и никак не реагируя.

В и к т о р. Ты живой... Ты живой! Как это случилось, что я пять лет ничего не знал? Где же ты был? В плену? Почему ты с палкой? Ты ранен?

И в а н. А чего ты ждал? Ты меня сам на войну отправил.

В и к т о р. Не говори так. Я же не знал, я не думал, что тебя воевать пошлют.

И в а н. А что ты думал? Ты всегда говорил, что настоящий мужчина должен послужить Родине. Вот я и служил. Куда послали, туда поехал. Кто повторял: «Ты должен соблюдать законы страны, в которой живешь»? Помнишь?

В и к т о р. Помню.

И в а н. Вот что я в тебе ненавижу больше всего — твою тупую честность. Раз закон велит служить, все должны служить. Это твои слова.

В и к т о р. Мои.

И в а н. Я все твои слова помню. Когда я женился, ты сказал: «Раз ты теперь взрослый, живи сам. Ты теперь сам за все отвечаешь. Так должен жить любой настоящий мужчина». Я тебе верил и жил сам, как умел. А на самом деле ты меня бросил.

В и к т о р. Прости меня.

И в а н. Я не знаю, как тебя простить. Но я был в баре и видел, что ты Марину не оставил. Я такого от тебя не ждал. Ты изменился.

В и к т о р. Постарел?

И в а н. Да нет, какой-то другой стал. Ладно, я пойду.

В и к т о р. Постой, Иван, куда ты пойдешь?

Иван, хромая, выходит из гаража.

И в а н. Не твое дело.

В и к т о р. Но я же твой отец.

Иван останавливается.

И в а н. Ты хочешь сказать, что я таким родился?

Иван задирает разом обе штанины: из брюк, вместо ног, торчат протезы.

Виктор замирает.

И в а н. Не ищи меня.

Здание большого санаторно-реабилитационного центра стоит посреди парка. Сумерки. Загорается свет в окнах. Из дверей выходит медсестра, осматривается, потом быстро идет к воротам, где дежурят два охранника.

М е д с е с т р а. Вы не видели Сабурова?

П е р в ы й о х р а н н и к. Опять исчез?

В т о р о й о х р а н н и к. Он, наверное, где-то в доме, мы знаем, что его выпускать нельзя.

М е д с е с т р а. В доме точно нет, я обыскалась. (*Идет в парк, кричит.*) Сабуров! Сабуров!

Неожиданно она замечает какое-то шевеление в кустах. Раздвигая ветки, идет в глубину зарослей. Сначала она видит опрокинутую инвалидную коляску, а потом рядом с ней на траве безногого инвалида Сабурова. Он хрипит и пытается затянуть на шее ремень. Медсестра бросается к нему, стараясь вырвать у него из рук концы ремня и ослабить петлю.

М е д с е с т р а. Сабуров! Ты что? Не надо!

Сабуров отбивается от нее.

С а б у р о в. Уйди от меня! Не трогай! Уйди отсюда!

Медсестра падает, и они борются на земле до тех пор, пока ей не удается снять с него петлю. Она отбрасывает ремень в сторону.

М е д с е с т р а. Ну и что?! И что?! И кому от этого лучше будет?! Кому?

Сабуров в бессилии бьет кулаками по земле и кричит.

С а б у р о в. Мне! Я не хочу больше жить! Не хочу!

Медсестра становится на колени рядом с ним, обнимает его и прижимает к себе.

М е д с е с т р а. Успокойся, успокойся, все будет хорошо.

С а б у р о в. Дай мне какое-нибудь лекарство — я не могу так жить. Я же не человек, кому я такой нужен? Зачем мне жить? Я просто кусок мяса!

Медсестра с трудом поднимает его и усаживает в кресло.

М е д с е с т р а. Ты выдержишь. Все выдерживают, все привыкают. Тебе же всего двадцать лет.

И медсестра катит кресло к дому.

В огромном зале столовой заканчивается ужин. За столами сидят одни молодые инвалиды — кто в коляске, кто без руки, рядом с кем-то костыли. За одним из столов сидит Иван. Его соседи возбужденно переговариваются.

О л е г. Давайте скорей, а то на пароход опоздаем!

Р а в и л ь. Куда пойдем?

С е р г е й. Приедем в город, разберемся.

Ю р а. Иван, ты что, уснул?

И в а н. Я ем.

Ю р а. Побыстрей!

О л е г. Пароход через пятнадцать минут.

И в а н. Я в город не поеду.

Ю р а. А чего?

И в а н. Не хочу, и всё.

С е р г е й. Да брось ты, чего ты тут делать будешь? Перед телевизором торчать?

Р а в и л ь. Он с медсестрой договорился.

Все смеются.

И в а н. Завидуешь?

Р а в и л ь. Я завидую? Подожди, я только приехал, еще тут не разобрался. Зато в госпитале в Ростове у меня три медсестры было — две из хирургии, а третья из урологии.

Все хохочут.

Р а в и л ь. Чего смеетесь? Она мне триппер лечила, который от первых двух подцепил.

Снова за столом взрыв хохота.

Ю р а. Вот за что весну люблю я: каплет с крыш, и каплет с х-я.

Общий хохот. Олег встает и смотрит на часы.

О л е г. Осталось десять минут — или едем, или...

В с е. Едем, едем!

Все, кроме Ивана, встают и с шумом выходят из столовой.

В баре на своем обычном месте перед стойкой поет Марина. Народу, как всегда, немного. Дальний стол, за которым прежде сидел Иван, не занят. Марина в ожидании часто смотрит на вход. Дверь открывается, Марина поворачивает голову, но в бар входит кто-то из постоянных посетителей. Через некоторое время дверь снова открывается, Марина снова выжидательно смотрит. Входит компания молодых инвалидов. Ивана среди них нет. Инвалиды проходят за дальний пустой стол. Официант Миша подходит к ним.

О ф и ц и а н т. Добрый вечер. Вам дать меню?

О л е г. Не надо, мы сразу закажем.

Р а в и л ь. Мне пива.

Ю р а. Всем пива.

О ф и ц и а н т. Какого?

С е р г е й. Разливного.

Официант подходит к стойке.

О ф и ц и а н т (*бармену*). Четыре кружки.

Бармен открывает кран, пиво с шипением льется в кружки. Марина заканчивает петь.

М а р и н а. Не знаешь, Миша, откуда они?

О ф и ц и а н т. Кто — инвалиды? Из санатория в Павловском. Каждый вечер теплоходом приезжают. Был нормальный санаторий для всех, а теперь одних военных лечат. После Чечни в основном. (*Ставит кружки с пивом на поднос.*) А этого в очках, который на тебя запал, сто рублей кинул, нет сегодня.

Официант берет поднос и уходит.

Б а р м е н (*Марине*). А чего ты за ним тогда побежала? Ты что, его знаешь?

М а р и н а. Он свою палку забыл.

Бармен с удивлением смотрит на нее.

Б а р м е н. А как он без палки ушел? Он же хромой, еле ходил.

Марина не знает, что ответить, берет гитару и начинает новую песню. В бар входит Виктор. С порога он внимательно оглядывает зал. Среди посетителей Ивана нет. Виктор подходит к стойке.

Б а р м е н. Виктор, привет! Чего тебе налить?

В и к т о р. Ничего.

Виктор подходит к Марине и кладет руку на гриф гитары, обрывая песню. Марина с удивлением смотрит на него.

В и к т о р. Я за тобой. Поехали.

М а р и н а. Я еще не закончила.

В и к т о р. Хватит на сегодня.

Посетители смотрят на них, не понимая, что происходит. Инвалиды начинают свистеть и стучать кружками по столу.

Р а в и л ь. Песню!

О л е г. Песню!

Б а р м е н. Виктор! Погоди!

В и к т о р (*Марине*). Пошли!

Виктор берет Марину за руку и ведет к выходу. Марина на ходу подбирает с пола чехол от гитары. К ним подбегает офтициант.

О ф и ц и а н т. Подождите! Я ж еще деньги не собрал.

Виктор, не обращая внимания, уходит с Мариной из бара.

Виктор за руку тащит Марину к машине.

М а р и н а. Что случилось?

В и к т о р. Идем. Сейчас некогда. Потом объясню.

Они садятся в машину, и машина быстро отъезжает.

Машина едет по улицам города, резко поворачивает.

От резкого поворота Марину кидает вправо.

М а р и н а. Мы едем не домой?

В и к т о р. Нет.

М а р и н а. А куда?

Виктор не отвечает.

Машина останавливается перед гостиницей. Виктор и Марина выходят. Он ведет ее в гостиницу. В руках у Марины зачехленная гитара. Через окно видно, как Виктор подходит к стойке и берет ключ. Они с Мариной поднимаются по лестнице.

Виктор и Марина входят в гостиничный номер. Виктор включает свет.

М а р и н а. Может, ты мне наконец объяснишь, что происходит?

В и к т о р. Пожалуйста, не спрашивай меня ни о чем. Я тебе завтра все скажу.

Он садится на кровать. Марина присаживается рядом. Кладет гитару.

М а р и н а. У тебя есть закурить?

В и к т о р. Мы же с тобой бросили.

М а р и н а. Мы будем здесь ночевать?

В и к т о р (*обнимая ее*). Я тебя прошу, ты пока никуда отсюда не выходи. А я утром тебе позвоню и вечером приеду.

М а р и н а. Ты что, со мной не останешься?

В и к т о р. Нет. Прости, но я должен уехать.

М а р и н а. Что ты от меня скрываешь?

Виктор отводит глаза.

М а р и н а. Иногда вдвоем проще найти выход.

В и к т о р. Про какой выход ты говоришь?

М а р и н а. Скажи мне правду.

В и к т о р. Ты что-то знаешь?

М а р и н а. Что я знаю?

В и к т о р (*встает*). Ладно, я пошел. Я тебя прошу об одном — никуда не выходи. Ты мне обещаешь?

М а р и н а. Хорошо.

Виктор выходит из номера.

Идет подготовка к празднованию Дня рыбака. От столба к столбу рабочие протягивают гирлянды лампочек, вешают флаги и транспаранты.

Виктор, Алексей и Костя стоят в гараже возле платформы с большой фанерной рыбой.

В и к т о р. Ну что? Включаем?

К о с т я. Включаю.

Костя на платформе поворачивает выключатель. Виктор смотрит на рыбу, но у нее лишь частично загорается чешуя, а глаза не горят. Алексей стоит с другой стороны рыбы.

А л е к с е й. У меня не горит.

В и к т о р. Глаза тоже не горят. Выключай. (*Костя выключает освещение.*) Это где-то контакт. Сейчас проверю.

Виктор запрыгивает на платформу и влезает в фанерное нутро рыбы. Внутри он проверяет соединения проводов. Во двор входит какой-то мужчина в костюме. Он подходит к Алексею.

М у ж ч и н а. Извините, вы Виктор? Мне сказали обратиться в гараже к Виктору.

А л е к с е й (*кричит*). Виктор! Тебя тут спрашивают!

От неожиданности Виктор оступается, рука скользит по стене, и острым углом фанеры он глубоко ее разрезает.

К о с т я. Ну, чего там?

Виктор вылезает из рыбы.

В и к т о р. Кто меня спрашивает?

Мужчина выходит из-за платформы.

М у ж ч и н а. Меня прислали узнать, почему задерживается платформа.

Виктор смотрит на него, сначала не понимая, потому что он ожидал увидеть Ивана. Наконец до него доходит смысл вопроса.

В и к т о р. Все готово.

К о с т я. Включать?

В и к т о р. Включай.

Костя снова поворачивает выключатель, и все лампочки загораются.

А л е к с е й. Порядок!

Костя замечает, что у Виктора рука в крови.

К о с т я. Ни фига себе! Сейчас за бинтом сбегаю.

Костя бежит в гараж. Виктор стоит на краю платформы, держа на весу руку, весь перепачканный кровью. Другой рукой он достает мобильный телефон, набирает номер.

Г о л о с в т р у б к е. Аппарат абонента выключен или находится вне зоны доступа.

Марина, одетая, в туфлях, лежит на кровати в гостиничном номере. Она бледная, и видно, что не спала ночь. Работает телевизор. Марина механически переключает каналы. На экране мелькают куски телепередач, фрагменты фильмов, звучат обрывки песен. Марина до-стает мобильный телефон, смотрит на темный экран — телефон разряжен. Марина отбрасывает телефон и встает. Она выходит из номера, оставив телевизор включенным.

В гостинице ни души, и даже на первом этаже слышны песни, которые разносятся из телевизора в номере Марины. Марина подходит к стойке администратора, за которой сидит мужчина и читает газету.

М а р и н а. Скажите, пожалуйста, мне никто не звонил?

А д м и н и с т р а т о р. Нет, звонков не было.

М а р и н а. А у вас телефон работает?

Администратор поднимает трубку, слушает.

А д м и н и с т р а т о р. Работает.

Марина, еще неколько секунд постояв возле стойки, уходит. Потом поворачивается и возвращается к администратору.

М а р и н а. Я из восемнадцатого номера. Вы уверены, что мне никто не звонил?

А д м и н и с т р а т о р. Девушка, вы у меня одна. И я не могу ошибиться. В гостинице, кроме вас, никого нет — не сезон.

М а р и н а. Извините. А у вас нет случайно сигарет?

А д м и н и с т р а т о р. Я не курю.

Марина уходит к себе в номер.

Темнеет. Загорается праздничная иллюминация. На улицах много прогуливающихся. Играет музыка. Едет машина Виктора. Он сигналит, и прохожие уступают ему дорогу.

Марина с гитарой спускается по лестнице и подходит к стойке администратора, на которой теперь горит лампа.

М а р и н а. Простите, мне не звонили?

А д м и н и с т р а т о р. За целый день ни одного звонка.

Марина кладет ключи на стойку.

М а р и н а. У вас есть расписание теплоходов?

Администратор молча кладет на стойку расписание. Марина открывает его и изучает вечерние рейсы.

М а р и н а (*возвращая расписание*). Если мне позвонят, скажите, что я уже не вернусь.

На улицах становится все больше и больше народу. Расставлены прилавки, на которых торгуют едой и напитками. С разных сторон доносится музыка. Сквозь толпу пробирается Марина. По противоположной стороне улицы навстречу Марине едет машина Виктора. Марину и Виктора разделяют буквально несколько метров, но они не замечают друг друга.

Идет посадка на теплоход. Марина бежит к пристани. Удар колокола, последние пассажиры поднимаются на борт, матрос убирает трап. Теплоход отходит, Марина не успевает и остается на пристани одна.

К гостинице подъезжает машина Виктора. Он выходит и быстрым шагом идет внутрь.

Виктор входит в гостиницу и идет через холл к лестнице. Администратор окликает его.

А д м и н и с т р а т о р. Вы куда?

В и к т о р. В восемнадцатый номер.

А д м и н и с т р а т о р. А там нет никого.

В и к т о р. Как нет? А где она?

А д м и н и с т р а т о р. Ушла.

В и к т о р. Давно?

А д м и н и с т р а т о р. Да нет, минут пятнадцать.

В и к т о р. Она что-нибудь сказала?

А д м и н и с т р а т о р. Сказала, что если ей позвонят, передать, что уже не вернется.

Марина покупает билет в кассе на пристани.

М а р и н а. Один до Павловского.

В это время к пристани подходит теплоход. На берег сходят веселые пассажиры, явно приехавшие на праздник. Марина с билетом идет к теплоходу. Неожиданно на трапе появляется Иван. Марина смотрит, как он, хромая, сходит на пристань. Она прячет билет в карман. Иван замечает ее и останавливается. Марина подходит и молча обнимает его. Иван стоит неподвижно.

И в а н. Что ты тут делаешь? Ты же не знала, что я приеду.

М а р и н а. Я купила билет, чтобы ехать к тебе.

Иван обнимает Марину.

И в а н. А я поехал к тебе.

Марина целует его, и они начинают целоваться, как люди, встретившиеся после долгой разлуки.

М а р и н а. Если б ты только знал, как мне было тяжело без тебя.

И в а н. Я знаю, потому что мне без тебя было совсем невозможно.

М а р и н а. Я не хотела без тебя жить.

И в а н. Я боялся, что ты не захочешь меня такого.

М а р и н а. Какого? (*Марина гладит его лицо, вглядываясь в его черты и заново узнавая.*) Я помню всё — твои глаза, твои брови, твои губы, твой запах. (*Они снова целуются.*) Почему же ты так долго не приходил?

К бару подъезжает машина Виктора. Выходит Виктор и быстро идет в бар.

В баре полно народу, шумно, накурено. Виктор смотрит поверх голов сидящих посетителей — Марины нет. Виктор подходит к стойке.

В и к т о р (*бармену*). А где Марина?

Б а р м е н. Не знаю. Не приходила. Столько народу, а ее нет.

К стойке подходит официант.

О ф и ц и а н т (*бармену*). Четыре пива.

В и к т о р (*официанту*). Миша, ты Марину сегодня не видел?

О ф и ц и а н т. Нет. До сих пор не пришла.

Б а р м е н. А что, дома ее нет?

В и к т о р. Не знаю, я на работе был.

Виктор собирается уходить, но его останавливает бармен.

Б а р м е н (*отходя к углу стойки*). Виктор, поди сюда.

Виктор подходит к нему.

Б а р м е н. Я не хочу вмешиваться, но тут пару дней назад был парень. Сто рублей Марине дал. Когда ушел, она за ним на улицу побежала. Не знаю, что там было, она быстро вернулась.

В и к т о р. А что за парень?

Б а р м е н. В черных очках. С палкой. Я его не знаю.

В и к т о р. Спасибо.

Виктор кивает бармену и идет к выходу. Уже у дверей он подзывает к себе официанта.

В и к т о р. Что за парень Марине сто рублей дал, не знаешь?

О ф и ц и а н т. Из инвалидов. Знаешь, которые из санатория на теплоходе приезжают.

В и к т о р. На теплоходе?

Виктор выходит из бара.

Иван и Марина стоят на пристани.

И в а н. Я тогда сразу попал в плен. Мы же ничего не умели. Нас окружили, четверых... и взяли. В первом же ауле, во время зачистки. Мы не успели даже автоматы поднять. Кинули в подвал и били. Одного сразу убили, повезло ему. А нас опять били, каждый день. Двое умерли. Им все отбили, и они умерли. А я оказался живучий. Полгода там просидел. А потом слышу — бой где-то рядом, вылез, охраны нет, пополз, не соображая, кто где, где свои, где чечены, и попал под огонь со всех сторон. Оторвало ноги. Изуродовало всего.

М а р и н а. Почему же нам прислали извещение о смерти?..

И в а н. Наши решили, что я убит. Трупы-то ребят опознать было уже невозможно. А я без сознания по госпиталям. Операция за операцией. Я не хотел, чтобы ты меня видела таким. Я сам на себя не мог смотреть, так мне было противно.

М а р и н а. Почему же мне никто не сообщил, что ты жив?

И в а н. Потому что я этого не хотел. Я твердо решил, что если я для тебя уже умер, то это лучше. Не мог я быть всю жизнь обузой у тебя на шее.

М а р и н а. Ты что, не верил, что я тебя люблю?

Марина целует Ивана.

К пристани подъезжает машина Виктора. Виктор выходит, останавливается и смотрит на них. Иван и Марина оборачиваются. Марина напряженно ждет, что сделает Виктор. А Виктор не знает, рассказала ли Марина Ивану обо всем, что между ними было. Иван делает шаг навстречу отцу. Марина отходит в сторону. Иван, хромая, идет к Виктору. Виктор ждет, не в состоянии сдвинуться с места. Иван подходит и обнимает его.

В и к т о р. Прости меня.

И в а н. Всё, всё, ты видишь, я живой. (*Оборачивается, ища глазами Марину.*) Марина, иди сюда.

Марина нерешительно подходит. Иван одной рукой обнимает Марину, другой обнимает Виктора.

И в а н. Я не верил, что так будет.

Постепенно пристань наполняется людьми. Подходит теплоход.

В и к т о р. Иван, пойдем домой.

Марина смотрит на Виктора с ужасом.

И в а н. Домой? Я пока не могу. Дайте мне время. Мне нужно привыкнуть, что я с вами.

Последние пассажиры поднимаются по трапу. Иван поворачивается и идет к теплоходу.

М а р и н а. Ты вернешься?

Иван останавливается.

В и к т о р. Приезжай завтра. Мы будем ждать.

И в а н. Я думал, меня никто не ждет, а оказывается...

Оборвав фразу, Иван отворачивается, чтобы они не видели, как у него лицо свело судорогой. Он поднимается по трапу, и теплоход отходит. Марина и Виктор остаются на пристани одни.

М а р и н а. Ты его уже видел и ничего ему про нас не сказал.

В и к т о р. Ты тоже его видела.

М а р и н а. Да.

В и к т о р. И ты тоже не сказала.

М а р и н а. Если он об этом узнает...

В и к т о р. Он нас не простит.

М а р и н а. Не говори ему.

В и к т о р. Он все равно узнает.

М а р и н а. Хотя бы не сейчас.

Иван стоит на корме уходящего теплохода и, не отрываясь, смотрит на Виктора и Марину. Пристань удаляется, их фигуры уже еле различимы, и причал превращается в светящийся пунктир фонарей.

Виктор ходит по пустому дому, как неприкаянный. Раздается звонок в дверь. Виктор бежит, открывает. За дверью стоит Марина.

В и к т о р. Здравствуй. Чего ты звонишь? Ключи забыла?

М а р и н а. Иван пришел?

В и к т о р. Нет.

М а р и н а. Возьми ключи.

Марина протягивает Виктору ключи. Она входит в дом, и они идут в большую комнату.

В и к т о р. Где ты ночевала?

М а р и н а. Комнату сняла.

В и к т о р. Я тебе вещи перевезу, когда скажешь.

М а р и н а. Хорошо. (*Повисает пауза.*) Ты считаешь, он придет?

В и к т о р. Я всю ночь думал, что нам теперь делать. Может, мне куда-нибудь в другой город переехать?

За приоткрытой дверью на веранде слышны шаги.

Г о л о с И в а н а. Есть кто-нибудь дома?

В комнату входит Иван. Виктор и Марина молча смотрят на него.

И в а н. А ты дверь на веранду как раньше не закрывал, так и теперь она открыта.

В и к т о р. Ты же знаешь, что здесь чужие не ходят.

Марина подвигает Ивану стул.

М а р и н а. Садись.

В и к т о р. Марина, он у себя дома.

И в а н (*оглядывая комнату*). Я вроде все узнаю, но какое-то все маленькое стало, что ли.

В и к т о р. Я здесь ничего не менял.

И в а н. Я вижу. Это я изменился, а дом каким был, таким остался.

В и к т о р. Ладно, чего мы стоим, пойдем на веранду за стол. Марина, ты мне поможешь?

И в а н. А можно я пока похожу здесь, посмотрю?

В и к т о р. Чего ты спрашиваешь?

Виктор и Марина уходят на кухню. Марина достает посуду, Виктор — продукты и вино из холодильника. Иван стоит в дверях и смотрит на них. Марина замечает его взгляд.

М а р и н а. Чего ты в дверях стоишь?

И в а н. Мне приятно на вас смотреть. Я себя чувствую дома.

Марина и Виктор берут посуду и еду и несут на веранду. Иван идет за ними. На веранде Марина накрывает на стол. У нее из рук падает и разбивается стакан. Виктор наклоняется и собирает осколки.

В и к т о р. Это к счастью.

М а р и н а (*Ивану*). Ты на меня так смотришь...

И в а н. Я за вами хожу, как привязанный, и мне хорошо. Ладно, не буду мешать, пойду по дому пройдусь.

Марина и Виктор бросают друг на друга быстрый взгляд и продолжают накрывать на стол. Иван входит в большую комнату.

И в а н. А приемник мой на старом месте.

Включает приемник. Раздается веселая музыка. Иван оглядывается и бесшумно выдвигает ящик серванта. В ящике в беспорядке валяются какие-то бумаги. Он засовывает руку и из глубины достает пистолет. Быстро кладет его на место и задвигает ящик.

И в а н (*громко*). Все на своих местах!

Иван выходит в коридор, из коридора в спальню. Неловко повернувшись, он задевает стул, на котором сложены вещи. Они падают на пол. Иван поднимает их и вдруг видит женское белье и платье, в котором Марина пела в баре в день его первого приезда. Иван замирает с вещами в руках. Через большую комнату на кухню проходит Виктор.

В и к т о р (*кричит*). Иван, ты будешь водку или вино?

И в а н. Все равно.

Стараясь не шуметь, Иван подходит к шкафу и открывает его. На плечиках вперемешку висит мужская и женская одежда. Потрясенный, Иван садится на кровать. По коридору на кухню идет Марина.

М а р и н а (*кричит*). Через две минуты все будет готово!

Иван все еще держит ее вещи в руках. Он утыкается в них лицом, и его плечи дрожат. Потом он как-будто отрывает эти вещи от себя и бросает их на пол. Встает, прислушивается. Сквозь музыку голоса Марины и Виктора неразборчиво доносятся с веранды. Иван не может оторвать взгляд от вещей Марины, поднимает с пола лифчик и засовывает в карман. Осторожно приоткрывает дверь, смотрит в сторону веранды, тихо проходит по коридору и уходит.

На веранде стол полностью накрыт.

В и к т о р (*кричит*). Иван! Мы тебя ждем!

Марина и Виктор садятся за стол. Виктор разливает по рюмкам водку.

М а р и н а. Он не слышал. Я пойду за ним. (*Идет в дом и, пройдя через большую комнату, выходит в коридор.*) Иван! Ты где? (*Видит открытую дверь в спальню и кричит, не заглядывая.*) Иван, ты здесь? (*Идет в другую комнату, открывает дверь — никого. Заглядывает на кухню и в ванную. Замечает, что входная дверь приоткрыта.*) Виктор! Виктор!

На веранде от ее крика Виктор вздрагивает, вскакивает и бежит к ней.

В и к т о р (*кричит*). Что случилось?

Виктор выбегает в прихожую и видит Марину у распахнутой входной двери.

М а р и н а. Он ушел.

В и к т о р. Как ушел?

Он бежит по коридору, заглядывая на кухню и в комнаты. Вбегает в спальню и останавливается. Шкаф распахнут, платье Марины валяется на полу. Виктор стоит, беспомощно опустив руки. В дверях появляется Марина.

М а р и н а. Почему он ушел?

В и к т о р. Иди сюда.

Марина подходит к Виктору и видит открытый шкаф, свое платье на полу и все понимает. Она поворачивается к Виктору.

М а р и н а. Это ты! Это ты! Это из-за тебя! Ты нарочно не убрал вещи!

И она начинает кулаками бить его.

В и к т о р. Рано или поздно он бы все равно узнал.

М а р и н а. Я тебя ненавижу! Это ты виноват! Ты! За что? За что?

Рыдая, она продолжает бить Виктора, который стоит совершенно неподвижно. Музыка из включенного приемника разносится по дому. На веранде стоит накрытый стол, ветер шевелит длинные края скатерти.

На вечерней набережной гремит музыка, новое казино сияет огнями. Вокруг большая толпа любопытных. Все ждут, когда начнется праздник в честь открытия.

Перед стойкой бара Марина, сидя на высоком табурете, играет на гитаре и поет. Официант Миша разносит напитки. Накурено. Полумрак. В бар входит Иван. Он до такой степени пьян,

что с трудом держится на ногах. Его останавливает охранник, но Иван сует ему деньги и проходит. Оступаясь и задевая чужие столы, он пробирается в дальний угол и буквально падает на стул возле свободного стола. Марина при виде него сбивается, но продолжает петь. К стойке подходит официант.

О ф и ц и а н т (*бармену*). Водку — три по сто. (*Марине тихо на ухо.*) Твои сто рублей явились, но в таком виде, что может и триста дать.

Официант берет поднос с рюмками и уходит в зал. Марина заканчивает песню, подходит к бару.

М а р и н а (*бармену*). Гриша, дай мне воды, пожалуйста.

Бармен ставит на стойку стакан воды. Марина пьет воду. Официант собирает со столов грязную посуду. Иван дергает его за рукав и кидает ему на поднос смятые сто рублей.

И в а н. Я песню заказываю.

Официант возвращается к стойке и кладет перед Мариной сто рублей.

О ф и ц и а н т. Я был прав — твой заказал песню.

Марина смотрит на официанта, не притрагиваясь к деньгам.

М а р и н а. Верни ему деньги, я петь не буду.

О ф и ц и а н т. Ты что, с ума сошла? Он же еще заплатит.

М а р и н а. Я тебе сказала: верни деньги. Я сегодня больше петь не буду.

Б а р м е н (*официанту*). Отстань от нее.

О ф и ц и а н т. Ну как хотите.

Официант берет деньги и несет их назад Ивану.

Б а р м е н (*Марине*). Ты его знаешь?

М а р и н а. Знаю.

Официант кладет на стол перед Иваном деньги.

О ф и ц и а н т. Извините, но певица устала.

И в а н. Устала? Понимаю. Брезгует. Моими деньгами брезгует. (*С каждым словом голос Ивана становится все громче и громче, пока он совсем не переходит на крик.*) Ты моими деньгами брезгуешь? Я их не воровал! Я родину защищал! Это она мне платит! Родина — не блядь, она о тебе всегда помнит!

На него начинают оглядываться посетители.

П е р в ы й п о с е т и т е л ь. Слушай, парень, кончай выступать.

И в а н. Заткнись! Я с ней разговариваю! Иди сюда, я тебе плачу!

Б а р м е н. Эй, ты там, потише! Не в лесу.

И в а н. Что, денег мало? На! Пой!

Иван вытаскивает деньги и швыряет их в воздух. Марина поворачивается к нему. Бармен через стойку хватает ее за плечо.

Б а р м е н. Марина, стой!

Марина высвобождается и идет к Ивану.

В т о р о й п о с е т и т е л ь. Не нарывайся, а то быстро выкинем отсюда.

И в а н. Кто кого выкинет!

Он вскакивает, опрокидывая стул. Подходит охранник, но подошедшая Марина его останавливает, наклоняется, собирает деньги и протягивает их Ивану.

М а р и н а. Возьми и уходи. Я тебя очень прошу.

Иван бьет ее по руке, и деньги снова разлетаются.

И в а н. Какая нежная! Сука! Всем здесь дала, а мне не хочешь? Думаешь, у меня не стоит? Думаешь, мне в Чечне яйца оторвали? На, смотри!

Иван пытается расстегнуть брюки. Посители и охранник бросаются к нему. Он отбивается палкой. Начинается общая драка.

Б а р м е н. Выкидывайте его на улицу!

Охранник и посетители тащат Ивана к дверям. Марина идет следом. Она дрожит, по лицу ее катятся слезы.

Дверь бара распахивается — Ивана выкидывают на улицу. Он валяется на земле, пытается встать и падает. Из бара выскакивает Марина. Охранник удерживает ее за руку.

О х р а н н и к. Марина, куда ты?

М а р и н а. Пусти! (*Захлопывает дверь бара и бросается к Ивану, плачет и пытается его поднять.*) Прости меня! Прости!

Иван отталкивает ее, пробует сам встать на ноги, и снова падает, и кричит, глотая слезы.

И в а н. Не подходи ко мне! Не трогай меня!

М а р и н а. Послушай меня! Послушай!

И в а н. Уйди! Ты мне никто! Я тебя знать не хочу!

М а р и н а. Я твоя жена! Я люблю тебя!

И в а н. Ты мне не жена! Ты живешь с ним! Ты спишь с моим отцом! Я видел твои вещи в доме. Я не слепой!

Он снова пытается встать, Марина хочет помочь, но он отмахивается от нее палкой. Наконец, оказавшись на ногах, он идет в сторону ярко освещенной набережной, где вовсю гремит музыка. Марина бежит за ним.

М а р и н а. Я не знала, что ты жив!

И в а н. Лучше б я подох!

М а р и н а. Я его не люблю! Я его никогда не любила! Когда я тебя похоронила, я осталась совсем одна. Мне незачем было больше жить. Я не могла работать, я не могла ничего делать. Я шла на набережную, садилась на скамейку, вот здесь, и сидела.

И в а н. Я не хочу ничего знать!

М а р и н а. Выслушай меня! Я таскала за собой чемодан со всеми вещами, с твоими вещами.

И в а н. Замолчи!

М а р и н а. Нет, я хочу, чтобы ты знал. Здесь, на набережной, я и спала, с чемоданом под головой. Виктор меня нашел и забрал к себе. Он меня спас, и я не могла ему отказать. Если бы не он, то меня бы уже не было.

И в а н. Лучше б тебя не было! Я не дурак, я понимал, что за столько лет ты нашла себе кого-нибудь. Я тебе желал счастья. Но я бы никогда не поверил, что это будет он. Мой отец!

М а р и н а. Я ушла от него. Я сняла комнату. Я живу одна. Пойдем ко мне.

И в а н. Уйди! Вы меня предали! Вы все меня предали. Я не хочу тебя больше видеть.

Марина останавливается, а Иван продолжает идти теперь уже по набережной. Над зданием казино взлетает фейерверк. Гремит музыка. Иван исчезает в пестрой, нарядной толпе.

На море волнение, и теплоход бросает то вверх, то вниз. На палубе стоит Марина, держится за поручень и курит. Из радиорубки доносится музыка, ветер ее уносит и приносит, и песня долетает отдельными строчками.

В баре пусто, стулья перевернуты на столы, дверь и окна распахнуты. Через них льется солнечный свет. Бармен сидит над бумагами, уборщица моет пол. Мокрые полы блестят. Входит Виктор.

В и к т о р. Привет!

Б а р м е н. Привет, Виктор.

В и к т о р. Я мимо проезжал, смотрю — открыто. Решил зайти.

Б а р м е н. А мы еще закрыты, сижу вот — с бухгалтерией мучаюсь.

В и к т о р. Нальешь?

Б а р м е н (*заходя за стойку*). Чего тебе налить?

В и к т о р. Пива.

Бармен открывает кран, и пиво с шипением льется в кружку. Бармен подвигает полную кружку к Виктору и выжидательно смотрит на него. Виктор, не спеша, пьет. Потом ставит кружку на стойку и молчит, явно не зная, как начать разговор.

В и к т о р. Хорошее пиво.

Б а р м е н. Свежее. Ты же не пиво пить пришел, я вижу.

В и к т о р. Марина от меня ушла.

Бармен молчит. Повисает пауза.

В и к т о р. Она тебе не дала свой адрес?

Б а р м е н. Нет, она вообще ничего не говорила.

В и к т о р. Я ее нигде не могу найти.

Б а р м е н. По-моему, она кого-то себе нашла.

В и к т о р. Можно сказать и так.

Б а р м е н. Я видел его. Он сюда уже несколько раз заходил. А вчера заявился пьяный.

В и к т о р. Кто?

Б а р м е н. Этот инвалид с палкой. Устроил тут драку, пришлось его выбросить. А Марина побежала за ним.

В и к т о р. И что?

Б а р м е н. Не знаю, она быстро вернулась, ничего не сказала, забрала гитару и ушла.

В и к т о р. А инвалид?

Б а р м е н. Да черт его знает, этого инвалида. Они из своего санатория приезжают, так хоть закрывайся. Они все нервные, что у них в голове, пойди разбери. Только и ждешь скандала. Чего она вдруг с инвалидом связалась?

В и к т о р. Это мой сын.

Б а р м е н. Иван?! Ты что, с ума сошел? Его же убили.

В и к т о р. Считай, он с того света вернулся.

Б а р м е н. Что же теперь будет?

В и к т о р. Налей мне еще.

Теплоход стоит у пристани в Павловском. Из рубки доносится музыка. Среди прочих пассажиров на берег сходит

Марина. Она что-то спрашивает у попутчиков, ей объясняют, показывая рукой наверх, на гору. Марина поднимается по тропинке.

Марина подходит к воротам санатория. Двое охранников курят на скамейке за воротами.

М а р и н а. Здравствуйте.

П е р в ы й о х р а н н и к. Здравствуйте. Вы к кому?

М а р и н а. К Трофимову.

В т о р о й о х р а н н и к. А вы ему кто?

М а р и н а. Жена.

П е р в ы й о х р а н н и к. Документы у вас есть?

Марина достает и протягивает паспорт. Охранник смотрит и возвращает.

П е р в ы й о х р а н н и к. Пройдите вон туда, на главный вход, там спросите у дежурной, в какой он палате.

Марина идет к зданию санатория. Все, кого она встречает в парке, — это молодые калеки: в инвалидных колясках, на костылях, с палками. И каждый оборачивается и смотрит на нее. Марина проходит мимо спортивной площадки, где три колясочника кидают мяч в кольцо. Они прекращают игру и тоже смотрят на нее. Наконец Марина заходит в корпус.

Возле двери на диване сидит молодой парень. Марина смотрит по сторонам в поисках дежурной, а потом обращается к нему.

М а р и н а. Простите, а где здесь дежурная?

П а р е н ь. А кто ее знает, отошла куда-то. А вам что нужно?

М а р и н а. Я ищу Трофимова.

П а р е н ь. Ивана?

М а р и н а. Вы знаете, в какой он палате?

П а р е н ь. На втором этаже, налево, двенадцатая палата. Найдете?

М а р и н а. Спасибо, найду.

Марина поднимается по лестнице. Потом идет по коридору мимо дверей, из-за которых доносятся голоса и музыка. У двенадцатой палаты она останавливается и стоит в нерешительности. Наконец, набравшись храбрости, она стучит в дверь.

В палате на кроватях сидят Олег, Равиль, Юра и Сергей. Работает телевизор. Все смотрят футбольный матч. За криками болельщиков на экране они не слышат стук в дверь. Марина приоткрывает дверь и заглядывает. Олег, заметив Марину, улыбается.

О л е г. Вы к нам?

М а р и н а. Я ищу Трофимова.

Остальные тоже поворачиваются к ней.

Р а в и л ь. О! Я вас где-то видел. Вы в «Маяке» поете? Точно?

М а р и н а. Да. А Трофимов в этой палате?

Ю р а. Трофимов? (*Приподнимает покрывало и кричит под кровать.*) Трофимов! На выход!

Все смеются.

Р а в и л ь. А чем мы хуже Трофимова? Выбирайте любого.

С е р г е й. Если нас всех вместе сложить, выйдет один здоровый мужик.

М а р и н а. Я подожду в коридоре.

Она поворачивается к двери и сталкивается с входящим Иваном.

Тот от неожиданности останавливается, пошатнувшись.

И в а н. Ты что здесь делаешь?

М а р и н а. Я приехала с тобой поговорить.

И в а н. Нам не о чем говорить. Уходи отсюда.

Они стоят в дверях близко друг к другу и говорят тихо, из-за шума футбольного матча остальные их не слышат. Олег, украдкой посмотрев на них, наклоняется к остальным и шепотом командует.

О л е г. Ребята, надо уходить.

С е р г е й. Посреди матча?

Ю р а. Телевизор с собой возьмем.

Юра выключает небольшой телевизор из розетки и несет его к двери. Остальные идут за ним.

И в а н. А куда это вы все?

О л е г. На улицу — воздухом дышать.

Р а в и л ь. Гулять будем долго, воздуха здесь много.

Все четверо выходят из палаты, плотно закрывая за собой дверь. Иван проходит в глубину комнаты к своей кровати и садится. Смотрит на Марину, которая все еще стоит у двери.

И в а н. Чего ты стоишь? Уходи.

М а р и н а. Хорошо. Если я тебе не нужна, если ты меня не любишь, я уйду. Скажи мне это.

Иван молчит. Марина подходит к кровати, на которой сидит Иван.

М а р и н а. Скажи мне. Я все пойму. Я на все согласна.

И в а н. Садись.

Марина послушно садится на кровать рядом с Иваном. Иван кладет руку ей на колено, гладит ей ногу, его рука поднимается все выше и выше под платье. От его прикосновений Марина вся сжимается.

М а р и н а. Не надо, Иван.

И в а н. Никто не войдет.

Неловко и грубо он стягивает с нее трусы. Марина пытается отодвинуться.

И в а н. Если ты не хочешь, зачем пришла?

М а р и н а. Я так не могу.

И в а н. Ты от меня просто отвыкла.

М а р и н а. Подожди.

Марина вглядывается в Ивана, пытается погладить его по лицу. Не обращая на это внимание, Иван наваливается на нее.

М а р и н а. Ты делаешь мне больно.

И в а н. Сейчас.

Иван садится и отстегивает протезы, которые со стуком падают на пол. Марина в оцепенении смотрит на это. Иван перехватывает ее взгляд.

И в а н. Тебе противно?

М а р и н а. Как тебе... с этими...

И в а н. Не надо меня жалеть.

Иван снова наваливается на Марину. Они лежат поперек кровати, и ее ноги висят в воздухе.

М а р и н а. Иван, пойдем ко мне. Давай не здесь.

И в а н. Какая разница! Я хочу тебя.

Иван грубо раздвигает Марине ноги. Марина закрывает глаза и отворачивается от него. Кровать скрипит. Неожиданно дверь открывается, в комнату кто-то заглядывает и тут же закрывает дверь.

М а р и н а. Кто-то смотрит.

Иван отрывается от нее, оглядывается на дверь ошалелым взглядом и хрипло выдыхает.

И в а н. Никого.

М а р и н а. Мне стыдно.

И в а н. Помолчи.

Из гаража выезжает машина после ремонта. Виктор стоит, склонившись над капотом другой легковой машины. Распрямившись, он неожиданно замечает в проеме дверей Марину. Она сидит на ящике и курит. Виктор подходит к ней.

В и к т о р. Ты опять куришь?

М а р и н а. Курю.

В и к т о р. Тогда дай и мне. (*Берет ее сигарету и затягивается.*) Аж голова кружится.

Марина поднимает глаза и смотрит на Виктора.

М а р и н а. Я была у Ивана.

Виктор курит и молчит, глядя во двор.

М а р и н а. Я была с ним.

Виктор продолжает молча курить.

М а р и н а. Я спала с ним.

В и к т о р. Зачем ты мне это рассказываешь?

М а р и н а. Помоги мне. Я его не люблю.

В и к т о р. Чем я могу тебе помочь?

М а р и н а. Он мне совсем чужой. Это другой человек, злой, грубый, не тот, кого я знала. Мне его жалко, но я не смогу с ним жить. У меня нет никаких чувств к нему.

В и к т о р. Чего ты хочешь от меня? Что я могу сделать?

М а р и н а. Он приедет завтра, но я не могу его видеть. Я не могу всего этого ему сказать.

В и к т о р. Он мой сын.

Марина встает и выходит из гаража.

Марина выходит из гаража и идет через двор. Виктор смотрит ей вслед. Потом бросает сигарету и догоняет ее.

В и к т о р. Подожди.

Марина останавливается.

М а р и н а. Вы с ним так похожи. Когда я лежала с тобой в постели, мне казалось, что это он со мной рядом. Я закрывала глаза и представляла, что это его руки, его плечи. А это был обман. Я поняла это сегодня. Вы совсем разные.

Виктор подходит, обнимает ее и крепко прижимает к себе.

В и к т о р. Я тебя ему не отдам.

Машина Виктора подъезжает к главному корпусу. Виктор выходит, оглядывается по сторонам. На скамейке сидят два парня.

П е р в ы й п а р е н ь (*Виктору*). У вас закурить не найдется?

В и к т о р. Найдется.

Он подходит к скамейке, протягивает открытую пачку сигарет. Дает прикурить.

В т о р о й п а р е н ь. Спасибо.

В и к т о р. Берите всю пачку.

Он оставляет им пачку сигарет и идет к дверям. Навстречу ему медсест-

ра вывозит на инвалидной коляске Ивана. Виктор, не ожидавший увидеть Ивана в коляске, проходит мимо.

И в а н. Отец!

Виктор оборачивается.

В и к т о р. Иван! Как это я тебя не увидел?

М е д с е с т р а (*Ивану*). К тебе отец приехал? Чего ж ты не сказал?

В и к т о р. Я без предупреждения.

М е д с е с т р а. А ему надо на процедуры в третий корпус.

В и к т о р. Давайте я сам отвезу.

М е д с е с т р а. У нас так не положено.

В и к т о р. Ну один раз, в виде исключения.

М е д с е с т р а. Тогда вон за тот угол и дальше по дорожке, Иван знает.

Медсестра уходит обратно в дом, а Виктор везет Ивана по дорожке.

И в а н. Я тебя ждал. Я знал, что ты приедешь.

Виктор молчит.

И в а н. Что ты молчишь? Говори, раз приехал.

Навстречу им идут Олег и Юра.

О л е г. Ты чего так поздно на процедуры?

Ю р а. В семь часов теплоход в город, тебя ждать?

И в а н. Я сто раз успею.

Парни идут дальше.

В и к т о р. Я на вас смотрю и вспоминаю, как своих навещал после Афгана. У меня ни одной царапины, таких почти и не было. Я все думал, почему одни погибли, другие покалечены, а я цел? Я себя чувствовал виноватым перед ними. Но тем, кто не воевал, как это объяснишь?

И в а н. И моя мать тоже не понимала?

В и к т о р. Она меня боялась. Я всех ненавидел, а на любой вопрос у меня был один ответ: кулаком в морду. Я даже пистолет себе купил, так хотелось всех поубивать.

И в а н. Он у тебя до сих пор в ящике лежит, я видел.

В и к т о р. Я из него ни разу не выстрелил. Не знаю, как удержался. Я тогда, как зверь, был. Чуть что, на вас с матерью орал, а по ночам кричал во сне.

И в а н. Я понимаю, почему она тебя бросила.

В и к т о р. Теперь я тоже понимаю. А тогда я так ее возненавидел, что запретил ей с тобой встречаться. Она хотела тебя забрать, а я не отдал. Я в тебя вцепился, потому что другого смысла жить у меня не было.

И в а н. Ты мне никогда этого не рассказывал.

В и к т о р. Я тогда говорить по-человечески разучился, мы вообще с тобой неправильно жили — это моя вина. А когда я получил известие о твоей смерти, во мне вдруг что-то повернулось. Но тебя-то уже не было, я тебе ничего больше дать не мог. Поздно было.

И в а н. А я оказался жив. И собираюсь жить.

Виктор останавливается, обходит коляску и становится напротив Ивана, чтобы смотреть ему прямо в лицо.

В и к т о р. Знаешь что, я подумал, давай продадим дом. Ты уедешь, куда захочешь, купишь себе квартиру и начнешь жить.

И в а н. А чего это ты за меня решил, что я уеду?

В и к т о р. Так лучше. Для нас для всех.

И в а н. Так лучше для тебя.

Виктор снова берется за коляску и везет Ивана дальше.

В и к т о р. Я думал, ты меня поймешь.

И в а н. Я знаю, зачем ты приехал! Ты меня боишься! Ты знаешь, что она меня любит! Она была здесь! Я с ней спал! Она моя жена! (*Пытается вырвать коляску из рук Виктора.*) Пусти меня! Пусти! Посмотри мне в глаза! Я приеду, и я ее заберу! Ты слышишь?

На крики Ивана из корпуса бегут медсестры.

П е р в а я м е д с е с т р а. Что случилось?

В т о р а я м е д с е с т р а (*Виктору*). Вы кто?

В и к т о р. Я его отец.

И в а н. Врет! Он врет!

П е р в а я м е д с е с т р а. Что здесь происходит?

И в а н. Уберите его! Я его не знаю! Он мне не отец!

Вторая медсестра отбирает у Виктора коляску.

В т о р а я м е д с е с т р а. Как вы сюда попали? Где охрана?

В и к т о р. Иван! Я же хотел, как лучше.

И в а н. Убирайся отсюда! Ты мне всю жизнь поломал! Я тебя знать не хо-

чу! И запомни: я все равно вернусь! И будет, как я хочу!

Вторая медсестра увозит кричащего Ивана.

Первая медсестра (*Виктору*). Уходите немедленно.

Медсестра уходит, Виктор стоит посреди аллеи один.

В баре, как обычно, перед стойкой сидит с гитарой Марина и поет.

Машина Виктора подъезжает к дому. Виктор выходит и быстро идет в дом. Входит в дом и с порога кричит.

Виктор. Марина!

Никто не отвечает. Виктор заглядывает в спальню и на кухню и идет в большую комнату. Там он открывает ящик серванта и достает пистолет. С пистолетом в руках он идет в спальню, достает со шкафа чемодан, вынимает коробку с патронами и заряжает пистолет. Кладет пистолет в карман и смотрит на часы: 19.15.

К пристани подъезжает машина. Из нее выходит Виктор. Он курит, наблюдая, как швартуется теплоход. Из репродуктора звучит музыка. Среди пассажиров на берег выходит Иван со своими товарищами. Виктор бросает окурок и идет навстречу Ивану.

Иван. Где Марина?

Виктор. Она не придет.

Иван. Это ты ее не пустил.

Виктор. Нет, она сама не захотела.

Иван. Ты врешь.

Иван обходит Виктора и идет на набережную. Виктор преграждает ему дорогу. Товарищи Ивана ждут в стороне.

Олег. Помощь нужна?

Иван. Сам разберусь.

Юра. Мы подождем.

Иван. Не ждите, я вас догоню.

Товарищи Ивана, оглядываясь, уходят.

Иван. Испугался моих пацанов?

Виктор. Не ходи к ней. Оставь ее в покое.

Иван. Слушай, ты мне не командир, хватит указывать.

Виктор. Я тебе не могу ничего приказать, я тебя просто прошу. Так будет лучше для тебя.

Иван. Откуда ты знаешь, что будет лучше для меня? Ты спал с моей женой, чтобы мне было лучше? Ты такой трус, что даже не мог мне сказать об этом. Мне наплевать, что она с тобой спала. Любит она меня!

Виктор. Она тебя не любит.

Иван не выдерживает, замахивается палкой и пытается ударить Виктора.

Иван. Убью!

Виктор уклоняется. Иван с трудом удерживается на ногах.

Иван. Ненавижу!

Иван бьет Виктора кулаком в лицо. Виктор перехватывает его руку, притягивая его к себе. Они оказываются лицом к лицу.

Виктор. Уезжай отсюда.

Иван. Никуда я отсюда не уеду. Пусти меня.

Виктор отпускает руку Ивана, и тот снова бьет его. На этот раз Виктор не успевает увернуться. По его лицу течет кровь.

Иван. Уйди с дороги!

Виктор молча вытирает кровь. Иван снова и снова бьет его. Виктор отталкивает Ивана, и тот падает. Кто-то из товарищей Ивана оборачивается и видит драку, все они бегут обратно.

Равиль (*кричит издалека*). Иван!

Виктор. Я тебя к ней не подпущу.

Иван в бессилии бьет палкой по земле и кричит.

Иван. Я тебя убью!

Виктор, не оглядываясь, идет к машине, садится и уезжает. Подбежавшие парни окружают Ивана, помогают ему подняться.

Олег. Это что за паскуда?

Равиль. Мы его найдем, яйца оторвем.

Иван. Не надо, не лезьте. Я сам. Это мой отец.

Виктор входит в бар. Марина, не прекращая петь, провожает его глазами. Она замечает, что у него разбито лицо.

Виктор (*бармену*). Налей мне водки.

Бармен. Это кто тебя так разукрасил?

Виктор. В гараже упал.

Бармен. Если что, ты мне скажи, пару ребят найдем.

Бармен ставит перед Виктором стопку водки, Виктор пьет.

Иван подходит к бару, хочет войти. Дорогу ему преграждает охранник.

О х р а н н и к. Уходи. Тебя, сказали, не пускать.

И в а н. Да ладно тебе, я сегодня трезвый.

О х р а н н и к. Ни трезвого, ни пьяного я тебя не пущу. Понятно?

Охранник закрывает перед Иваном дверь. Иван отходит за угол и стоит в тени дома.

Марина заканчивает петь. Подходит к Виктору.

М а р и н а. Что случилось?

В и к т о р. Не волнуйся, все нормально.

Официант собирает на поднос деньги.

М а р и н а. Это он?

Виктор кладет руку на плечо Марины.

В и к т о р. Не важно. Пойдем.

Подходит официант с подносом и отдает Марине деньги.

О ф и ц и а н т. Держи. Сегодня не густо. (*Замечает разбитое лицо Виктора.*) Ни фига себе! Ты где это так?

В и к т о р. До свадьбы заживет.

Виктор и Марина уходят.

Они выходят из бара и идут к машине. Из-за угла дома их видит Иван. Они его не замечают. Виктор обнимает Марину за плечи.

В и к т о р. Куда тебя везти? Ты мне даже адрес не сказала.

М а р и н а. Можно я к тебе поеду?

В и к т о р. Ты уверена?

М а р и н а. Да.

Иван не слышит их разговор. Они садятся в машину и уезжают. Иван выходит из-за дома и смотрит им вслед.

Виктор и Марина сидят в машине. Марина смотрит на разбитое лицо Виктора.

М а р и н а. Я сама должна была с ним поговорить.

В и к т о р. Он никого не слышит.

М а р и н а. Ты думаешь, он больше не вернется?

Виктор берет ее за руку.

В и к т о р. Не знаю. Но я просил его уехать.

М а р и н а. Я боюсь.

В и к т о р. Не бойся, я с тобой.

В доме не горит ни одно окно. От ветра шелестят листьями деревья, качается фонарь.

Виктор лежит на диване в большой комнате. Он ворочается с боку на бок, не может уснуть, закуривает. Марина в спальне тоже не спит. Она встает с кровати и идет в большую комнату. Там она подходит к Виктору и садится на край дивана.

В и к т о р. Почему ты не спишь?

М а р и н а. Не могу. Я вдруг поняла, что мы с тобой прожили вместе в этом доме пять лет. А с Иваном я прожила всего полгода. Его ведь сразу забрали в армию. Я даже не успела к нему привыкнуть.

Виктор курит, молчит. Марина берет его за руку, прислоняется к его руке щекой.

М а р и н а. Я знаю, что ты снимаешь рубашку через голову, не расстегивая пуговиц, и они у тебя всегда отлетают. Ты спишь на правом боку и говоришь во сне. И у тебя на спине есть шрам.

В и к т о р. Иди ко мне.

Марина ложится рядом с Виктором. Они целуются.

М а р и н а. Я за все эти годы ни разу не сказала, что люблю тебя. Я думала, что люблю другого. Но я ничего не понимала.

Виктор нежно гладит ее плечи.

М а р и н а. Оказалось, что я это придумала — любовь, которая бывает один раз в жизни. И всё. И другой быть не может.

Виктор целует ей шею, грудь.

М а р и н а. Как будто существуют какие-то правила. Я попыталась по ним жить, и что вышло? Я чуть не потеряла тебя. (*Прижимается к Виктору. Одеяло сползает на пол.*) А я не могу и не хочу жить без тебя. Я тебя люблю.

Прямо под окнами раздается взрыв, за ним еще один и еще. Виктор вскакивает, вытаскивает из кармана пистолет и бежит к окну. Прижавшись к простенку, он осторожно выглядывает, держа пистолет наготове. Перепуганная Марина садится.

М а р и н а. Кто там?

В и к т о р. Ляг на пол.

Марина не двигается. Виктор вглядывается в темноту, и в этот момент где-то совсем рядом раздается взрыв и в воздух взлетает ракета, осветив все вокруг. В этом свете он видит людей, запускающих фейерверки. Виктор опускает пистолет и прячет его в карман.

В и к т о р. Это на улице петарды пускают.

Виктор подходит к Марине и обнимает ее.

М а р и н а. Откуда у тебя пистолет?

В и к т о р. Он не настоящий.

М а р и н а. Я тебе не верю.

В и к т о р. Ты должна мне верить, я тебя никогда не обманывал.

В палате темно, все спят. Неожиданно Сергей громко кричит во сне, просыпается от собственного крика и садится на кровати, тяжело дыша. Он берет с тумбочки бутылку воды и пьет, проливая воду на грудь. Потом наливает воду в ладонь и обтирает лицо. Окончательно придя в себя, он замечает, что соседняя кровать — Ивана — аккуратно застелена: Иван явно еще не ложился. Сергей смотрит на часы — три часа ночи.

Сергей встает и выходит из палаты в коридор — там темно и никого нет. Он подходит к окну и смотрит — в темноте ничего не видно, кроме пятен света под фонарями.

Сергей возвращается в палату и трясет Олега за плечо.

С е р г е й. Олег, проснись.

Олег открывает глаза.

О л е г. Который час?

С е р г е й. Ты Ивана видел?

О л е г. Что случилось?

С е р г е й. Ивана нет.

О л е г. А где он?

С е р г е й. За ужином он был, а теперь его нет.

Просыпается Равиль.

Р а в и л ь. Что вы трындите, спать не даете? Ночь на улице!

С е р г е й. Иван пропал.

Равиль быстро встает.

Р а в и л ь. Надо его найти.

О л е г. Прочешем парк. Юрка, вставай!

Все четверо выходят из палаты и, стараясь не шуметь, почти бегут по коридору к лестнице. Трое уже спускаются по лестнице, а хромой Равиль отстает. Неожиданно в конце коридора он замечает полосу света под дверью душевой. Равиль шепотом окликает товарищей.

Р а в и л ь. Ребята, идите сюда.

Все возвращаются в коридор. Равиль жестом показывает на дверь душевой.

Они распахивают дверь душевой и останавливаются на пороге. В огромном помещении никого нет, в середине на кафельном полу валяются протезы. Слышен шум льющейся воды. Ребята переглядываются и входят в душевую. Гулко звучат их шаги. Они заглядывают в каждую кабину. Первым видит Ивана Олег и останавливается. К нему подходят остальные. Под сильными струями горячей воды, от которой идет пар, на табурете сидит Иван. Глаза его закрыты, он прижимает к лицу Маринин лифчик. Олег подходит и резко выключает воду. Наступает мертвая тишина. Иван открывает глаза и непонимающим взглядом смотрит на всех, не видя никого.

О л е г. Иван! Ты что?

Иван не отвечает.

С е р г е й. Ты живой?

Иван смотрит на них круглыми, безумными глазами и говорит заикаясь.

И в а н. Я его убью.

Р а в и л ь. Кого?

И в а н. Отца.

Ю р а. Ладно тебе, Иван. Пошли спать, завтра видно будет.

Юра протягивает Ивану руку. Иван отталкивает ее.

И в а н. Он мне всю жизнь поломал. Пока нас чечены стреляли, они все здесь хорошо жили. Без нас. Мы вернулись, а места для нас нет.

С е р г е й. Эта война никогда не кончится.

О л е г. Для кого? Для нас? А для них ее и не было, они по телевизору смотрели, как нас убивают, и чай пили.

И в а н. Мне нужен пистолет.

Р а в и л ь. За что ты хочешь убить отца? Что он тебе сделал?

И в а н. Он живет с моей женой. Она меня любит, а он мне ее не отдает.

Ю р а. Я знаю в городе одного парня, у которого можно все купить.

О л е г. Ладно, пошли, пока все спят.

Олег и Сергей подхватывают Ивана и несут его к выходу в коридор.

Идет подготовка к Дню рыбака. Развешивают флаги, лампочки, транспаранты. Иван идет по городу в сторону окраины. Заходит в телефонную будку, кому-то звонит, выходит и идет дальше по улице, которая спускается к морю. Он доходит до последнего дома. Завернув за угол, он видит человека, который его уже ждет. Они о чем-то коротко говорят и потом обмениваются свертками. Иван кладет свой сверток в карман, и они расходятся в разные стороны.

На улицах зажигается иллюминация, повсюду играет музыка, улицы постепенно заполняет праздничная толпа.

В баре, кроме бармена, официанта, охранника и Марины, никого нет. Марина сидит в углу и тихо наигрывает на гитаре. Охранник курит в дверях. Бармен протирает стаканы. Официант читает газету.

О ф и ц и а н т (*не отрываясь от газеты*). Послушайте! «Сегодня на набережной состоится бесплатный концерт с участием московских звезд».

О х р а н н и к. А кто приезжает?

О ф и ц и а н т. Тут не написано.

Б а р м е н. Какие там звезды — это они так публику заманивают.

О ф и ц и а н т. А у нас клиентов отбивают.

Б а р м е н. По такому случаю, раз никого нет, бар вас всех угощает.

Все собираются возле стойки бара. Бармен ставит рюмки.

Через праздничную толпу идет Иван. Люди смеются, выпивают возле уличных буфетов. У Ивана вид серьезный и сосредоточенный. Он идет, ни на кого не глядя, и держит руку в кармане.

Бармен поднимает рюмку.

Б а р м е н. Ну что? За День рыбака?

О ф и ц и а н т. Нам от их праздников одно разорение. Выпьем лучше за то, чтобы праздников было меньше, а клиентов больше.

Все выпивают.

О х р а н н и к. А все-таки интересно, кто там из Москвы выступать будет?

Б а р м е н. Ну иди уже, я же вижу, что ты одной ногой там. Все равно никого нет.

О х р а н н и к. Что, правда, могу уйти?

Б а р м е н. Я же тебе сказал.

О х р а н н и к. Спасибо. Всем — пока!

Охранник уходит.

Б а р м е н. Марина, ты тоже можешь идти, чего тебе здесь сидеть?

М а р и н а. Виктор должен заехать, я подожду.

Б а р м е н. Миша, закрываем. Полы протри, я рюмки помою, и по домам.

Иван подходит к бару и чуть не сталкивается с уходящим охранником. Иван быстро прячется за угол, и охранник его не замечает.

Официант протирает пол, Марина убирает в чехол гитару, бармен вытирает стойку. В бар входит Иван. Все оборачиваются и смотрят на него. Иван стоит на пороге.

И в а н (*Марине*). Я пришел за тобой. Пойдем.

Бармен и официант переглядываются. Марина опускает гитару на пол.

М а р и н а. Я не пойду с тобой, Иван.

И в а н. Ты его боишься? Он тебя запугал.

Б а р м е н (*Ивану*). Мы закрываем.

Иван подходит к Марине и берет ее за руку.

И в а н. Пойдем.

Марина отнимает руку.

М а р и н а. Иван, я тебе сказала: я никуда с тобой не пойду.

Официант, набравшись храбрости, подходит и встает между ними.

О ф и ц и а н т. Послушай, ну ты же видишь, она не хочет.

Иван изо всех сил толкает официанта. Тот скользит на мокром полу и падает.

Б а р м е н. Ну, ты сам напросился.

Бармен выходит из-за стойки. Официант вскакивает на ноги. Иван одним движением достает из кармана пистолет. Все застывают.

И в а н (*Марине*). Пойдем.

М а р и н а. Иван, убери пистолет.

Б а р м е н. Слушай, парень, давай спокойно...

Неожиданно Иван стреляет в бар, со звоном разбиваются бутылки.

И в а н. Вон отсюда! Быстро!

О ф и ц и а н т (*Марине, тихо*). Марина, пошли.

Иван снова стреляет и попадает в зеркало. По стеклу разбегаются трещины.

И в а н. Вы оба — за дверь!

М а р и н а. Уходите.

Бармен и официант уходят из бара.

М а р и н а. Иван, ты сошел с ума.

И в а н. Это все из-за тебя.

Бармен и официант выходят из дверей бара. Бармен достает мобильный телефон.

О ф и ц и а н т. В милицию?

Б а р м е н. Виктору.

Бармен набирает номер.

Машина Виктора не может выехать на набережную — проезд закрыт. Виктор высовывается в окно и окликает милиционера.

В и к т о р. Мне на набережную надо.

М и л и ц и о н е р. Все перекрыто до ночи. Концерт.

На соседенем сиденье лежит мобильный телефон и звонит. Из-за шума праздника Виктор его не слышит.

Виктор выходит из машины, закрывает ее и идет на набережную. Оставшийся в машине телефон снова настойчиво звонит.

С набережной доносится шум праздника, гремит музыка.

Б а р м е н. Не отвечает.

О ф и ц и а н т. Ну, конечно, услышишь мобильный, когда там такой грохот.

Б а р м е н. Он через набережную должен ехать, мы там его перехватим. Пошли.

Они уходят в сторону набережной.

Иван и Марина продолжают стоять напротив друг друга. Иван по-прежнему держит пистолет.

И в а н. Почему ты не хочешь уйти со мной? Ты же сказала, что ты меня любишь. Это он тебя не пускает.

М а р и н а. Убери пистолет. Я боюсь.

Иван опускает руку с пистолетом, подходит к Марине и начинает ее целовать.

И в а н. Не бойся меня, не бойся.

Марина дрожит, по ее лицу текут слезы.

И в а н. Не дрожи. Ты помнишь, какая у нас свадьба была? На корабле. У тебя ветром фату унесло в море, а я за ней прыгнул.

М а р и н а. Помню.

И в а н. На свадебной фотографии мы так и остались: ты в белом платье, а я мокрый, в трусах.

М а р и н а. Ты был тогда другим.

И в а н. Почему? Посмотри на меня — я такой же. Только я люблю тебя еще больше, чем тогда.

Набережная заполнена гуляющей толпой. В дальнем ее конце на уличной эстраде идет концерт. Бармен с официантом оглядываются по сторонам, пробираются сквозь толпу. Навстречу им по другой стороне идет Виктор. Официант замечает его.

О ф и ц и а н т. Вот он!

Бармен тоже видит Виктора.

Б а р м е н. Виктор!

Виктор останавливается. Бармен и официант пробираются сквозь толпу к нему.

В и к т о р. Что, уже закрыли? А где Марина?

О ф и ц и а н т. Мы тебя искали.

В и к т о р. Что случилось?

Б а р м е н. Твой сын пришел. За Мариной.

В и к т о р. Где они?

О ф и ц и а н т. У него пистолет. Он стал стрелять.

Б а р м е н. Они в баре. Вызывать милицию?

В и к т о р. Не надо. Я сам. Сам с ним разберусь.

Б а р м е н. Мы с тобой.

В и к т о р. Нет. Я один пойду. Мы сами разберемся.

Б а р м е н. Мы будем рядом.

Виктор кивает. Они идут в сторону бара.

В и к т о р. Вы мне ничего не сказали про Марину?

О ф и ц и а н т. При нас он ее не тронул.

Б а р м е н. Уговаривал уйти с ним.

В и к т о р. Всё. Не ходите за мной.

Виктор идет к бару.

Иван обнимает дрожащую Марину.

И в а н. Я сделаю, как ты хочешь. Если ты меня больше не любишь, я оставлю тебя в покое, я уйду. Вот, смотри.

Иван кладет пистолет на стойку бара.

И в а н. Я не хочу тебя заставлять. Я же не бандит. Не убийца.

Дверь открывается. Марина и Иван оглядываются. На пороге стоит Виктор.

В и к т о р. Иван!

Иван тут же хватает со стойки пистолет.

И в а н. А, ты здесь.

М а р и н а. Не стреляй!

В и к т о р. Отпусти ее.

И в а н. Не лезь!

М а р и н а. Я не люблю тебя, Иван. Прости меня, я ничего не могу с этим сделать.

И в а н. Зачем же ты тогда ко мне приезжала?

М а р и н а. Я думала, что у нас все будет, как тогда. Как пять лет назад.

А так не получается. И он в этом не виноват.

И в а н. Ты хочешь остаться с ним?

М а р и н а. Я не могу быть с ним, потому что теперь я знаю, что ты жив.

И в а н. Я так и думал, что вам было лучше, чтобы меня убили.

В и к т о р. Иван, неужели ты веришь, что я хотел твоей смерти?

И в а н. Заткнись!

М а р и н а. Иван, если у тебя есть хоть немножко жалости ко мне, я прошу тебя — уходи.

И в а н. Я не могу вас оставить вдвоем.

В и к т о р. Отпусти ее. (*Марине.*) Уходи.

Марина поворачивается спиной к Ивану и идет к выходу.

Поравнявшись с Виктором, она говорит шепотом, еле шевеля губами.

М а р и н а. Я не могу тебя здесь оставить.

Виктор молча берет ее за плечо и подталкивает к двери.

И в а н. Что ты ему сказала?

Иван, ковыляя, бросается вслед за Мариной. Виктор преграждает ему дорогу.

В и к т о р. Иван!

И в а н. Ненавижу!

Иван стреляет в Виктора. Виктор падает на пол.

М а р и н а. Виктор!

Марина бросается к Виктору. Она пытается его поднять, на руках у нее кровь.

Бармен и официант не сводят глаз с бара. С набережной доносится музыка.

О ф и ц и а н т. По-моему, там стреляли.

Б а р м е н. Я ничего не слышал.

О ф и ц и а н т. Слушай, звони в милицию.

Б а р м е н. Не надо их вмешивать. Пойдем сами.

Они идут к бару.

Марина сидит на полу возле Виктора.

В и к т о р (*еле слышно*). Уходи отсюда.

И в а н (*кричит*). Ты думал, я тебя пугаю? Думал, я не смогу? Я стал таким, как ты хотел. Скажешь нет?

М а р и н а. Не ори, он умер. Ты его убил.

Иван замолкает. Марина обнимает мертвого Виктора, пола пиджака завернулась, и Марина замечает у него за поясом пистолет.

И в а н (*неожиданно спокойно*). Теперь ты свободна. Ты можешь уйти со мной.

Марина вытаскивает у Виктора пистолет и направляет его на Ивана.

М а р и н а. Уходи, а то я тебя убью.

И в а н. Не убьешь. Ты не сможешь жить сама. Я тебе нужен, потому что ты знаешь, что такое быть совсем одной.

Иван делает шаг к Марине.

М а р и н а (*кричит*). Не подходи!

И в а н. Ты держалась за него от страха. А любила ты меня.

М а р и н а. Нет! Я любила его.

Иван подходит к ней еще ближе.

И в а н. Посмотри, как мы с ним похожи. Поэтому ты и жила с ним. Ты просто хотела, чтобы я был всегда с тобой рядом. Это я каждую ночь тебя обнимал. Это мои руки тебя ласкали, мои губы тебя целовали. А теперь я здесь, с тобой.

М а р и н а. Не подходи!

Иван подходит к ней почти вплотную, и Марина нажимает на курок. Раздается выстрел.

Официант и бармен подходят к бару.

О ф и ц и а н т. Ты слышал? Слышал?

Иван падает.

Дверь распахивается, и в бар вбегают официант и бармен.

Марина поворачивается к ним, все еще держа пистолет в руках.

Б а р м е н. Марина, Марина, это мы, опусти пистолет.

Марина смотрит на пистолет, потом на Виктора и Ивана и поднимает глаза на бармена.

М а р и н а. Виктор сказал, что пистолет не настоящий.

S U M M A R Y

Aleksandre Pozdniakov
The beginning
STEN'KA RAZIN. The first Russian film and its helmer.

Vladimir Romashkov
Behind side scenes
The first Russian film-director's autobiography.

From a «film» towards «product»
Enquette of IK. Film historians and filmmakers answer the questions connected with the centenary of film production in Russia. Requested: Aleksandre Veledinsky, Vladimir Dmitriev, Ivan Dykhovichny, Andrei Zviagintsev, Pavel Lungin, Evgeny Margolit, Maya Turovskaya.

Zara Abdullayeva
Chacun son cinema
Venice-2008.

Ksenia Rozhdestvenskaya
Kitano's paradox
Review of Takeshi Kitano's ACHILLES AND THE TORTOISE (Japan).

Oleg Zintsov
Juvenile sky
Review of Mamoru Oshii's THE SKY CRAWLERS (Japan).

Stas Tyrkin
The invisibles
Review of Ramin Bahrani's GOODBYE SOLO (USA).

Evgeny Gusyatinsky
Live
Reviews of Jonathan Demme's RACHEL GETTING MARRIED (USA) and Daren Aronofsky's THE WRESTLER (USA).

Zara Abdullayeva
A little big film
Review of Amir Naderi's VEGAS: BASED ON A TRUE STORY (USA).

Anton Dolin
Transformation
Review of Hayao Miyazaki's PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA (Japan).

Maria Baker
Point break
Review of Kathryn Bigelow's THE HURT LOCKER (USA).

Andrei Plakhov
Cosmos as a metaphor
Review of Alexei German-jr's PAPER SOLDIER (Russia).

Anton Dolin
Superstar
Portrayal of Manoel de Oliveira.

Georgy Darakhvelidze
Landscapes of dreams
Michael Powell's toponymic reminiscences.

Oleg Kovalov
«The fourth sense»
Version of interpretation of the I'M TWENTY by Marlen Khutsiev. The concluding installment.

Aleksandra Tuchinskaya
Shaliapin and Meyerhold in cinema
Historical outline.

Ray Carney
Cassavetes on Cassavetes
Excerpts from the book.

Leonid Agranovich
Repentance of the witness
Memoirs. The concluding installment.

Igor Minaev, Olga Mikhailova
The lighthouse
A script.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

Поправка

В № 10 за 2008 год по вине редакции допущена досадная ошибка: в представлении сценария «Проезд Серова» не указан один из его авторов. Титул следует читать так:
Александр Адабашьян при участии Андрея Добровольского.
Приносим авторам и читателям свои извинения.

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Группы компаний GP

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России,
Министерство культуры РФ,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 24.11.08. Подп. к печати 02.12.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,89
Заказ 0853. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138,
РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

тонны
лучших комедий
с 1 ноября

ТНТ
КОМЕДИЯ
22:00

www.tnt-tv.ru

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, О.ИВАНОВА, О.МИХАЙЛОВОЙ, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Драматургия: про что кино
Артхаус и прокат
Кинообразование: есть ли надежда на завтрашних мастеров

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ЛОКАРНО-2008
«ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ» Валерии Гай Германики
«ЧУЖИЕ» Юрия Грымова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ УРУСЕВСКИЙ
БАРБЕТ ШРЕДЕР

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Сценарий в формате ТВ
Новое японское кино в Москве
ВГИК: кто, кого и как учит

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛВИС ХЕРМАНИС

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Лидеры ТНТ о комедийном ТВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Ипполита Купреянова. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛКОН
Михаил Дурненков. ХЛАМ
Марина Сасина. ОДНА ВОЙНА
Денис Драгунский. ШЕСТЬ СЦЕНАРИЕВ